



**Graffiti et Street art : étude des discours
historiographiques et de la critique esthétique d'une
forme sociale de modernité visuelle**

Chorong Yang

► **To cite this version:**

Chorong Yang. Graffiti et Street art : étude des discours historiographiques et de la critique esthétique d'une forme sociale de modernité visuelle. Art et histoire de l'art. Université de Grenoble, 2014. Français. NNT : 2014GRENH016 . tel-01168748

HAL Id: tel-01168748

<https://theses.hal.science/tel-01168748>

Submitted on 26 Jun 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **Histoire de l'Art**

Présentée par

Chorong YANG

Thèse dirigée par **Laurent BARIDON**

préparée au sein du **Laboratoire de Recherche Historique Rhône-Alpes (LARHRA)** dans l'Ecole doctorale **Sciences de l'homme, du politique et du territoire**

Graffiti et street art. Étude des discours historiographiques et de la critique esthétique d'une forme sociale de modernité visuelle

Volume 1

Thèse soutenue publiquement le **16 décembre 2014**,
devant le jury composé de :

M. Laurent BARIDON

Professeur d'Histoire de l'art contemporain, Université Lumière Lyon 2
Directeur de la thèse

M. Jean NAYROLLES

Professeur d'Histoire de l'art contemporain, Université Toulouse II-Le Mirail,
Président du jury (Rapporteur)

Mme Marianne JAKOBI

Professeur d'Histoire de l'art contemporain, Université Blaise Pascal,
Clermont-Ferrand II (Rapporteur)

M. Alain BONNET

Professeur d'Histoire de l'art contemporain, Université Pierre Mendès France



Remerciements

J'exprime, tout d'abord, mes profonds remerciements à mes trois maîtres : M. Laurent BARIDON qui a dirigé cette étude, m'a fait bénéficier de ses encouragements et de ses informations, m'a donné matière à réflexion et a constamment fait montre de compréhension et de sympathie. Il m'a fourni les outils nécessaires à la réussite de ma thèse et a su faire preuve de patience, de disponibilité, tout en m'apportant ses judicieux conseils. Cela m'a permis d'élargir mes recherches et m'a laissé entrevoir de nouvelles perspectives personnelles.

M. Hun-Young SUL (professeur de Philosophie) et M. Seung-Hwan KIM (professeur d'histoire de l'art), de l'université CHOSUN en Corée du Sud, qui m'ont tout deux guidée dans ma vie et dans mes recherches depuis ma Licence. Ils m'ont toujours apporté leur support moral et intellectuel tout au long de ma démarche.

Je remercie également les Professeurs Marianne Jakobi, Alain Bonnet et Jean Nayrolles qui ont accepté de participer au jury de ma soutenance.

Je tiens à remercier ici les personnes qui m'ont apporté leur aide au cours de mes recherches et de mes études à l'étranger : M. Eui-Jong KIM (post-doc, chercheur au CNRS) et sa femme (Ye-ram LEE) qui ont été d'un grand soutien pour ma famille et moi-même pendant notre séjour en France.

À tous ces intervenants, à tous mes ami(e)s et collègues, je présente enfin mon respect et ma gratitude en les remerciant de leur sincère amitié et de leur confiance, de leur soutien inconditionnel et de leurs encouragements.

Je dédie cette thèse à ma famille qui se trouve en Corée du Sud.

Avant-propos

De nombreuses œuvres plastiques sont nées de la réflexion théorique et de l'activité de divers artistes présentant des motivations et des techniques différentes. Hormis des différences dans les procédés utilisés, l'art moderne a souvent reflété les situations sociales, en dépit d'une critique « formaliste » qui a souvent minoré cet aspect. Il a parfois été partie prenante d'une approche contestataire de la culture bourgeoise et de la pensée académique. La conscience critique de l'artiste, face aux événements historiques, aux crises politiques, aux situations sociales difficiles, s'est exprimée à travers ses œuvres et expériences, en parallèle à des questions intellectuelles et philosophiques sur notre société. Dans certaines situations hybrides, l'art français s'est beaucoup essayé à trouver le mode de représentation par excellence de son esprit rebelle envers la société.

De nos jours, l'artiste contemporain ne se limite plus à un seul médium. Nombre d'œuvres d'art expriment des spéculations philosophiques et esthétiques apparues dans un contexte de crise de réception de l'art contemporain, et de nombreux artistes ont tenté d'y répondre en suggérant notamment de nouveaux paradigmes. Mais certains artistes d'avant-garde ont paradoxalement considéré la culture bourgeoise ou élitiste dans les mouvements d'art des années 60 et 70 malgré un travail dans la tendance de la contre-culture contestataire. Ils ont présenté un contenu et une technique trop intellectuels, extrêmes, obscurs, puristes, voire politiques. Depuis le début des années 1980, dans les différents mouvements artistiques contemporains, les jeunes artistes utilisent plutôt les approches traditionnelles telles que le néo-expressionnisme, le pop art, la figuration libre ou encore la pratique du graffiti. Mais ils se sont trouvés sous le feu des critiques des théoriciens postmarxistes comme Hal Foster parce qu'ils se sont lancés dans le système du marché de l'art capitaliste.

Cette période des années 1980 en France voit les débuts du mouvement street art, encore peu étudié, et Denys Riout, Hal Foster, Jean Baudrillard se penchent sur la question. Au-delà d'un certain art contemporain qui obéit à la combinaison des nouvelles techniques, des médias, du marché de masse, de l'art du système capitaliste, ou de la culture bourgeoise, notre étude sur le mouvement du street art a adopté une position critique, vis-à-vis d'un autre courant de l'art contemporain. Faisant partie intégrante des divers phénomènes artistiques contemporains,

comment le street art, rebelle constant, présente-t-il un retour à l'institutionnalisation commerciale ou évolue-t-il dans le monde de l'art ?

À des degrés divers, nous allons montrer que les street artistes relèvent de tendances qui affichent un militantisme politique et social en phase avec le contexte idéologique européen. Nous allons plus particulièrement mettre en évidence que la volonté de s'inscrire dans l'histoire sociale et politique est omniprésente chez certains street artistes, en France, depuis le début des années 80 jusqu'à aujourd'hui. À travers l'examen des rapports entre l'art et la culture populaire, le street art et les phénomènes socio-critiques de cette période, notre hypothèse est que cette relation peut se définir par la notion de street art, comprise comme une pratique artistique dont les connotations sont à la fois d'ordre esthétique et d'ordre social et critique. C'est sur le fondement de cette hypothèse que nous nous sommes posé la question des contenus sociaux/critiques du street art et de ses rapports avec la sphère socio-critique qui, lui, est une représentation de l'ère contemporaine.

Les problématiques développées visent à analyser et à critiquer l'influence politique, historique et sociale de l'image de telle sorte qu'elles permettent d'étayer le champ pratique et théorique de notre étude. La méthodologie utilisée est définies en partie par Theodor W. Adorno dans *Théorie Esthétique* et *Prismes : Critique de la culture et société*, qui a rendu possible une réflexion sur l'œuvre d'art véritable du street artiste. « Modernisme and Mass Culture in the Visual Arts » de Thomas Crow mentionne le rôle de l'art d'avant-garde en réinterprétant la théorie d'Adorno, et Hal Foster dans *The Anti-Aesthetic : essays on Postmodern Culture et Recodings : Art, Spectacle, Cultural Politics* critique les artistes qui ont exploité le mouvement du graffiti des années 1980 dans un but uniquement commercial et de recherche du succès (il a cherché à explorer les relations et interconnexions sous-jacentes entre cet art et les affiliations sociales et politiques). Dans notre société, le mouvement street art peut-il représenter la valeur véritable de l'art ? Les perspectives critiques de la culture populaire dans l'industrie culturelle, de l'art d'avant-garde dans l'Académisme ou encore de l'art contemporain dans le système commercial de l'art, tendent vers le street art ? Afin de répondre à ces questions, nous tenterons d'analyser l'activité des street artistes et de cerner les querelles esthétiques dans l'art contemporain.

Avec le geste résistant de l'artiste et sa conscience critique sur notre société, comment arrive-t-il à garder son autonomie ? Le capitalisme et l'expansion économique rapide a instantanément détruit notre éthique, notre esprit critique, notre tolérance humaine, mais aussi l'autonomie de l'artiste. Si nous considérons la récupération et la commercialisation

capitaliste de la culture populaire ainsi que de l'art, avec tous les dangers que cela suscite, désormais les styles de vie et les valeurs du contre-capitalisme minent la valeur d'intégration politique et culturelle et agissent de manière subversive sur la vie quotidienne. Ce ne sont pas les implications politiques, ni les réflexions sur les mécanismes de légitimation du capitalisme avancé, mais les arguments utilisés pour critiquer l'art contemporain qui se constituent en nouveau genre. Il en est de même pour notre société.

C'est l'activité des street artistes que nous avons choisie pour tenter d'apporter des réponses à ces questions. D'abord parce que l'activité des artistes de rue est l'une des pratiques les plus engagées sur les plans plastique et théorique depuis le début des années 1980. Ensuite, et corrélativement, parce que ses œuvres montrent de façon manifeste, non seulement, la nature critique de son idéologie, mais aussi, son statut d'œuvre d'art dans la pratique artistique ou l'activisme. Notre étude montre ainsi que la pratique du graffiti et du street art révèle les limites artistiques de l'image visuelle, et de quelles manières il suit la trace de l'avant-garde dans la rue, tout en représentant de façon humoristique et caustique notre société.

Le sujet est organisé sur trois axes en quatre parties. Notre intention première était de montrer, aux travers des témoignages du graffiti, que les artistes modernes ont découvert la valeur artistique des graffitis et de certaines expressions anonymes inscrites sur les murs avec un caractère intellectuel. Puis, en présentant les caractères inhérents au graffiti – son essence artistique et son esprit rebelle –, nous présenterons les œuvres d'Asger Jorn, de Jacques de la Villeglé, et de Mimmo Rotella, l'activité des Situationnistes et des anonymes pendant les années 60. À travers l'étude de ces œuvres d'art, nous voulons montrer que des relations étroites existent entre les activités de ces acteurs procédant d'une phénoménologie du sens et de l'expérience sociale qui reconnaît l'interdépendance des dimensions idéologique et sociale des images. Cette partie analyse également la question de la perspective pour la culture populaire, du regard critique d'anonyme sur l'époque, et certains critères plastiques. Il est important de s'interroger sur les échanges existant entre ces pratiques picturales qui se déploient sur les murs des villes et celles qui utilisent des supports traditionnels.

Ce faisant, nous espérons avoir l'occasion de réinterpréter les œuvres picturales contemporaines qui ne cessent d'être éclairées par cette nouvelle pratique artistique dans l'espace urbain. Enfin, les troisième et quatrième parties se focalisent sur le mouvement street art et la manière dont le graffiti est devenu un art à part entière dans l'histoire de l'art contemporain. À partir d'une étude synthétique du street art, nous étudierons les querelles

relatives à l'autonomie de l'art, à la spontanéité de la pratique résistante de l'artiste, et à la critique de la perspective de l'artiste entendue dans le contexte de l'époque.

Quant aux deux axes de « la valeur artistique » et de « l'acte rebelle », traitant de la modernité propre à l'art contemporain et des rapports qu'elle entretient avec la vision critique, ils fondent le mouvement du street art, le caractère rebelle ou activiste de cet art et son approche critique du monde de l'art ou de notre société, indispensables à sa survie en tant que tel. Il s'agit de toute image qui se préoccupe de la signification du discours pictural est polémique et se nourrit d'antagonismes culturels et politiques. Nous pouvons ainsi démontrer comment certains street artistes aliènent leur œuvre d'un point de vue esthétique à des fins de commercialisation. Nous parlons, dans ce cas-là, d'art simulé, ou de geste bohème dans le monde artistique. Ce sujet va donc nous offrir la possibilité de nous interroger sur l'art véritable dans notre société, et sur la société de consommation.

Introduction

Certains artistes ont, tout au long de leur vie et de leur œuvre, essayé d'exprimer leurs convictions de manière sans cesse renouvelée, de représenter la réalité en s'attaquant aux préjugés de la société dans laquelle ils ont vécu. À travers la pratique du graffiti, la conscience des artistes interroge les limites des règles régissant leur travail. Cela concerne également les événements historiques, les crises politiques ou les situations sociales difficiles, les questions philosophiques et sociétales qui les fondent et les accompagnent. Il existe des situations sociales précises au sein desquelles naît un type nouveau de culture de l'image. Dans ce contexte, ces artistes développent une nouvelle approche graphique et picturale qui participe à des champs d'expérimentation nouveaux. Les méthodes artistiques et les résultats sont propres à chaque artiste, mais les unes et les autres témoignent que l'œuvre d'art peut être concernée par les faits marquants de la période.

Dans certaines de ses origines, la modernité artistique a défié l'ordre culturel de la bourgeoisie et la norme sociale historiquement dominante. Elle repose sur une révolution qui n'est pas seulement technologique. Elle fut également sociale et politique dès le milieu du XIX^e siècle. C'est à ce moment-là qu'apparaît une profonde remise en question du rationalisme et de l'ordre social bourgeois, de la crise de la représentation dans l'art académique comme du désir profond de découvrir et d'expérimenter de nouveaux codes visuels, esthétiques et artistiques. La modernité a remis en question la relation entre l'art et la sphère sociale. Hormis les différences dans les procédés utilisés, de nombreuses œuvres plastiques sont fédérées par un esprit de rébellion et de contestation.

Au cours de la première moitié du XIX^e siècle, une rupture se produit entre, d'une part, la modernité historique, résultat du progrès social, scientifique et technologique, et d'autre part la modernité en tant que concept esthétique qui conduira au modernisme et aux diverses avant-gardes du XX^e siècle. Les artistes modernes se sont appliqués à mettre en parallèle la modernité avec les remarquables innovations technologiques¹. De ce fait, les artistes se

¹ Le modernisme est la représentation radicale de la modernité, une rupture sans concession avec le passé. En général, la notion de modernité issue des révolutions techniques et industrielles envahit l'art et les institutions au XX^e siècle. L'idéal de la modernité a été la conception de l'architecture sociale, telles que les productions du Bauhaus, en visant un espace de vie idéal dans la reconstruction d'après-guerre. En particulier, le développement des sociétés industrielles modernes et la croissance rapide des villes, suivis par l'horreur de la Première Guerre mondiale, ont été identifiés parmi les facteurs du modernisme en forme. L'arrivée de la guerre entraîna un changement radical dans la vie des gens et changea leur mode de pensée. Par conséquent, autour de 1920, une

revendiquant de l'art moderne s'exprimeront à travers une multiplicité de médiums : dessin, peinture et sculpture au premier chef mais aussi photographie, cinéma, céramique, architecture, arts décoratifs ou arts de la scène. Clement Greenberg a toutefois fait remarquer que de nombreux artistes de cette période se sont délibérément écartés du processus social et politique pour ne chercher la modernité que dans le cadre de l'expression formelle². La modernité s'est constituée, non pas comme style dominant, mais plutôt comme mouvement. En somme, le point de départ du modernisme et de l'avant-garde fut la critique adressée à l'absolutisme de la raison, à l'ordre social bourgeois du XIX^e siècle et aux pratiques traditionnelles de représentation, une critique également fondée sur la recherche de nouveaux codes visuels.

Dans cette perspective d'analyse et de réflexion, notre étude propose l'idée que les activités des artistes, du XIX^e siècle à aujourd'hui, s'articulent autour de deux concepts : l'élite et la culture de masse. Pour étudier ces intentions artistiques, il est nécessaire d'adopter une approche qui questionne la notion même d'art, ses frontières, sa dimension élitiste ou populaire. Cette approche ne prétend pas élaborer une nouvelle construction théorique. Elle veut tenter de comprendre, de situer les œuvres et de les interpréter. En prenant en compte les nouvelles perspectives concernant cette frontière entre l'élite et la masse, ou l'art politique et la critique, nous abordons le passage des graffitis populaires à leur intégration dans les pratiques artistiques.

Dans la société de consommation marquée par l'« industrie culturelle »³, comment pouvons-nous aborder la critique de notre société ? L'art du graffiti, concerné par la contestation des frontières entre centre et marge, entre « *high* » et « *low* » ainsi que par les sous-cultures très défensives et résistantes qui apparaissent comme une exigence radicale de liberté d'opinion et d'expression, fait émerger un débat. Ce genre peut-il représenter notre

nouvelle synthèse très puissante des idéaux modernistes vit le jour et se développa au sein d'un certain nombre de groupes d'artistes avant-gardistes. Enfin, c'est entre 1950 et 1960 que le terme même de « moderne » prend tout son sens et est employé pour cerner une période. Habermas mentionne : « la modernité s'est ensuite déroulée dans divers mouvements d'avant-garde et a finalement atteint son point culminant avec les dadaïstes et le surréalisme. Jürgen Habermas, « Modernity-An Incomplete project », Hal Foster (éd.), *The Anti-Aesthetic : essays on postmodern culture*, New York : The New Press, 1998, p. 3.

² Isabel Nogueira, *Théorie de l'art au XX^e siècle: modernisme, avant-garde, néo-avant-garde, postmodernisme*, Paris : L'Harmattan, 2009, p. 34.

³ Cette conception d'industrie culturelle a été étudiée par T.W. Adorno et Max Horkheimer. La théorie de l'industrialisation de la production culturelle a été élaborée dans leur ouvrage *Dialectique de la Raison*. Voir Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, London : Verso, 2010 : Marc Hiver, *Adorno et les industries culturelles*, Paris : L'Harmattan, 2010.

société ? À partir des années 1980, le mouvement du street art apparaît avec des artistes dont les propositions plastiques utilisent non seulement les données formelles de l'art, mais aussi l'activité et les motifs du graffiti. La rue française reflète leurs différents idéaux, les artistes urbains montrant leurs perceptions du monde. Afin de savoir comment ce genre « sauvage » a pu devenir un art policé, comment cet acte personnel a acquis une valeur artistique, et pourquoi les artistes ont choisi ce mode d'expression – sortant ainsi du seul processus de découverte esthétique –, nous tenterons de réinterpréter le geste des artistes modernes et de comprendre comment le graffiti lui-même relève d'une activité artistique dans l'art urbain, s'orientant vers l'expression de l'intérêt du public dans le monde d'art.

C'est sur le fondement de cette hypothèse que nous allons poser la question des contenus idéologiques de l'art dans cette sphère socio-culturelle. Pourquoi les artistes modernes utilisent-ils la culture populaire et comment est-elle devenue leur style et leur source d'inspiration pour la représentation de la société ? Pour répondre à cette question, certains théoriciens comme John Berger réfléchissent à la relation entre « élite et non-élite ». Ce n'est pas tant qu'il y a une opposition entre les masses et l'œuvre d'art, mais celle-ci est considérée comme « un geste politique »⁴. Cela signifie que les activités des artistes des avant-gardes reflétaient l'expression d'un acte rebelle et participaient d'une réflexion critique sur leur époque. En pratiquant le graffiti et en faisant un genre artistique à part entière, les artistes acceptent entièrement les diverses formes de culture populaire. L'essor des mouvements de contestation fait alors sentir ses effets sur la pratique artistique. Il paraît évident qu'un problème esthétique fondamental, au moins celui de l'action, ainsi qu'un problème social, celui d'une utilisation de l'art populaire, sont inévitablement concernés par notre étude des graffitis.

Multipliant les techniques, recourant à de nouveaux matériaux et supports, ce mouvement mal défini qu'est le « street art » dans l'art contemporain développe une culture visuelle pour une nouvelle génération d'artistes, en renouvelant l'art. Ce choix nous conduit à une nouvelle approche des œuvres d'art et à reconsidérer nos méthodes traditionnelles en histoire de l'art. En ce qui concerne le problème social, il faut renoncer à une classification simple de ce que seraient des artistes élitistes et non élitistes. Il est nécessaire de le traiter sous la forme d'autres aspects relevant des contextes scientifique, politique et social⁵.

⁴ Voir à John Berger, *About Looking*, London : Bloomsbury publishing PLC, 2009.

⁵ Chez Frank Popper, « On ne pourra pas sans définition, analyse et critique préalables, classer pêle-mêle parmi les arts non élitistes les arts sauvages (« barbares »), l'art des enfants (arts enfantins), l'art préhistorique, l'art des

Nous tenterons de décrire les courants historiques et les questions esthétique et sociale des graffitis européens en même temps que nous établirons un parallèle avec des questions concernant d'autres mouvements artistiques contemporains. Afin d'en préciser les objectifs et les approches, il faut d'abord définir ce qu'est un graffiti. Ce sont donc les concepts du graffiti qu'il nous faut d'abord éclaircir.

Définition

Signification du vocable « graffiti »

Le mot « graffiti » apparaîtra pour la première fois au milieu du XIX^e siècle, un siècle après la découverte des fresques de Pompéi⁶. Le graffiti est alors le nom générique donné aux dessins ou inscriptions calligraphiées, peintes ou tracées de diverses manières sur un support qui n'est pas prévu pour cela. Sur les murs de Pompéi, nous apercevons des inscriptions qui semblent tracées au hasard, dans lesquelles se mêlent mots et images, écriture incertaine et dessins embryonnaires. Historiquement, le graffiti était souvent associé à la politique et constituait un moyen populaire de s'adresser à l'autorité. Ces caractéristiques formelles et cet aspect séditieux ont inspiré les artistes modernes : Giacomo Balla, George Grosz, Pablo Picasso, Joan Miró, Jean Dubuffet, Asger Jorn, etc.

Les graffitis modernes sont nés à la fin des années 1960 aux États-Unis et le phénomène est arrivé en France au milieu des années 1980. À partir des années 1970, le graffiti prend des

malades mentaux, l'art nègre, l'art prolétarien, l'art populaire, l'art social, l'art civique, l'art public, l'art démocratique, les arts de combat, la bande dessinée, le photo-roman, la publicité, les enseignes de rue, l'artisanat, l'art des fêtes populaires, etc. Il faudrait dans chaque cas chercher l'origine, noble ou non, de chacun des arts considérés, puis déterminer la fonction actuelle de cette forme d'art ». Frank Popper, *Ecrire sur l'art : De l'art optique à l'art virtuel*, Paris : L'Harmattan, 2007, pp. 161-162.

Dans l'exposition du MoMA, « Guidé par ce que nous considérons comme les principaux intérêts des artistes modernes, nous nous pencherons sur quatre variétés de ce type de culture populaire : graffiti, caricature, bandes dessinées, et le large domaine de la publicité, y compris les annonces dans les journaux, les panneaux publicitaires, catalogues, et les ventes s'affichent avec leurs transformations d'objets du quotidien. Caricature et graffitis, en revanche, semblent appartenir à ce qu'on pourrait appeler la culture « de ventre », une tradition de critique sociale ou de dessin brut, hors la loi. Et alors que la publicité et bandes dessinées fleurissaient dans l'ère moderne, à travers les technologies de reproduction de masse, la caricature et le graffiti sont des formes beaucoup plus âgées d'expression, réalisées individuellement et souvent de façon anonyme ». Kirk Varnedoe, Adam Gopnik, *High & Low: modern art & popular culture*, The museum of Modern Art : New York, October 7, 1990-January 15, 1991.

⁶ Johannes Stahl, *Street Art*, London : H.f.ullmann publishing GmbH, 2008, p. 6.

formes diverses. De nombreux caractères et styles existent mais il s'agit d'un phénomène qui dans son ensemble a rapidement évolué vers une forme reconnue comme artistique. Nous distinguerons donc plusieurs sens selon qu'il s'agisse de « graffiti *writing* » ou de « street art », en nous concentrant sur les activités de l'art urbain français qui présentent un esprit rebelle et novateur, lié à l'art des avant-gardes ou à la tradition critique de la pensée française.

Le graffiti *writing* est l'expression d'une esthétique urbaine de masse aux États-Unis. Ce mot est un terme générique désignant deux activités complémentaires, le tag (qui est un mode de signature) et le graff (appelée aussi le *Throw up* et « la pièce »). Nous ne traiterons ici que de ce que certains appellent le « graffiti moderne » et d'autres « le graffiti *hip-hop* ». Nous nous concentrerons essentiellement sur le « graffiti *writing* », qui est distinct des post-graffitis et qui est le mouvement le plus étroitement associé à la culture *hip-hop* dont la principale expression visuelle est le tag. Il s'agit d'une forme graphique, fondée sur la typographie, la formation des lettres, par une application à la bombe aérosol⁷. Ces *writers* se font connaître en apposant leur signature et sont communément organisés en collectifs. Ils pratiquent sur les murs, dans le métro ou encore sur les camions.

Certains galeristes considèrent le graffiti *writing* comme une forme d'art qui mérite d'être exposée dans des galeries tandis que d'autres ne le perçoivent pas ainsi. Et le graffiti *writing* est devenu une nouvelle forme d'expression sur les murs et les trains. Il s'agit d'un mouvement artistique lancé et alimenté avant tout par les jeunes qui montrent un vocabulaire visuel spécifique, une signature, qui s'est développée et qui continue de fleurir illégalement⁸. Les techniques des *writers* américains inspirent les autres *writers* européens ainsi que les street artistes et même les artistes contemporains⁹.

Mais nous allons montrer dans notre étude que le graffiti *writing* se heurte aux limites de l'œuvre d'art, de l'esthétique, du rôle de l'art dans notre époque et de la société capitaliste. À la différence de ce mouvement culturel américain, nous verrons que les graffitis des événements de mai 68 en France, les activités des artistes dans l'art urbain et celles des street

⁷ Cedar Lewisohn, *Street Art*, London : Tate, 2009, pp. 23-31.

⁸ Anna Waclawek, *Street art et graffiti*, trad. Lydie Echassieraud, London : Thames & Hudson, 2011, p. 10.

⁹ Dans son article « Kool Killer ou l'insurrection par les signes », Baudrillard explique : « le graffiti à new York présente un contenu qui n'est ni politique, ni pornographique. Ce ne sont que des noms, des surnoms tirés des comics underground. Ces graffiti particuliers n'ont pas de contenu, pas de message. C'est ceci, ce vide qui fait leur force. L'on se demande s'il convient de parler d'une valeur esthétique absolue pour ces nouvelles formes d'art. Sans doute ne faudrait-il pas exagérer l'importance de cette valeur dans les graffiti new-yorkais et dans la peinture murale « ethnique ». Jean Baudrillard, « Kool Killer ou l'insurrection par les signes », *L'échange symbolique et la mort*, Paris : Gallimard, 1976, pp. 118-128.

artistes sont fortement déterminées par le contexte socio-politique et une mouvance concomitante au graffiti *writing*.

En France, les artistes adhérant au mouvement du street art viennent de l'art d'avant-garde, de la peinture et des techniques des artistes du graffiti européens utilisant le collage et les pochoirs. L'art urbain s'épanouit en France à partir de mai 1968. Mais le mouvement est « officialisé » au début des années 1980. C'est un mouvement artistique autonome voire parallèle au tag et au graffiti *writing*. Ses initiateurs sont Zlotykamien, Ernest Pignon-Ernest et ses pionniers sont Blek le rat, Jérôme Mesnager, Miss. Tic., Jean Faucheur, les Frères Ripoulin, Les Musulmans fumants, les VLP, Némoto et André.

À partir de la fin des années 90, l'art urbain, est rebaptisé street art¹⁰. Au cours de leur évolution, les graffitis ont coexisté avec d'autres formes d'art urbain. « Post-graffiti », « néo-graffiti », « peinture urbaine » ou simplement « street art » sont autant de mots utilisés aujourd'hui dans les textes consacrés au graffiti pour désigner le renouveau d'une production artistique à la fois publique, éphémère et illégale. Elle continue de fleurir sous la forme d'interventions variées généralement regroupées sous le nom de street art¹¹. La distinction entre le post-graffiti et le street art est ambiguë car les œuvres mêlent des techniques diverses. Nous allons nous focaliser sur le mouvement du post-graffiti européen et le distinguer également du street art international. Le mot « street art » sera utilisé dans son sens le plus large.

Le post-graffiti est une nouvelle approche au-delà des formes traditionnelles du graffiti. Son émergence ne ressemble nullement à celle du graffiti *writing* des années des 1970 aux États-Unis. Son essence emprunte aux pochoiristes des années 1980 et aux artistes contemporains de l'art urbain. Le graffiti *writing* est visiblement de moins en moins motivé par des considérations politiques par rapport au post-graffiti, à en juger par ses éléments visuels et ses slogans. Mais la part de provocation constitutive de cette pratique en fait un geste de rébellion et de réappropriation de l'espace public. Deux des méthodes les plus populaires et contemporaines sont les pochoirs et les autocollants (*stickers*) qui ont tendance à être préférés pour leur simplicité. L'appellation post-graffiti apparaît avec l'arrivée de Shepard Fairey aux États-Unis, de Banksy en Grande-Bretagne, de Blu en Italie, d'Influenza aux Pays-Bas,

¹⁰ L'expression « art urbain » a un sens encore plus large en France. Il comporte toute activité artistique dans la rue comme Fluxus, Happening, le muralisme, l'art public, street art, etc. Mais le street art doit être compris un des mouvements de l'art contemporain.

¹¹ Anna Waclawek, *Street art et graffiti, op. cit.*, p. 29.

d'Åkayism en Suède, d'Invader et de Zevs en France à la fin des années 1990. Les artistes sont en relation directe entre eux, constituant un champ artistique d'interaction comme l'illustre le film de Banksy. Il s'agit d'un mouvement qui est devenu international. Ces artistes exposent tous dans la même galerie : la rue.

Nous notons que les artistes du post-graffiti sont porteurs d'idées satiriques, contestataires et subversives au travers des messages véhiculés par leurs travaux. Les artistes de la rue ont bouleversé la question de l'art. Ils n'aspirent pas à modifier la définition de l'œuvre d'art mais cherchent à intégrer la question des situations sociales existantes dans leur travail. Le street art est devenu un mouvement à part entière de l'art contemporain. Sa généalogie est multiple et complexe. Il peut inclure illustrations, graffitis traditionnels, sculpture, pochoir, mosaïque, stickers, peinture, affiche, projection vidéo et installations de rue. John Fekner précise à juste titre que « tout art dans la rue n'est pas du graffiti »¹².

Le street art va au-delà de la frontière entre art et non-art, ou entre l'art avec un grand A et un art considéré comme mineur, en produisant une imagerie accessible et ouverte culturellement¹³. Les street artistes d'aujourd'hui montrent, au travers de leurs pratiques diverses et variées, qu'ils sont en grande partie animés par des motivations similaires baignant dans une culture de consommation de masse et explorant l'imagerie et la publicité des grandes marques pour les détourner. Les street artistes jouent souvent de façon évidente sur la commercialisation de l'œuvre dans l'espace public et ils se livrent à une analyse critique de la vie urbaine contemporaine. Ainsi, ils commercialisent leurs œuvres d'art officiellement dans les festivals¹⁴. Aujourd'hui, leurs actions sont nettement moins centrées sur les questions de politique. Leurs messages inscrits sur les murs sont moins virulents au contraire de ceux des artistes du post-graffiti qui s'attaquent à des conflits politiques. Comment leur démarche artistique peut-elle être définie dans l'histoire de l'art ? Et comment pouvons-nous aborder leur activité d'un point de vue critique ? Comment ce mouvement du street art a-t-il pu

¹² Cedar Lewisohn, *Street Art*, op. cit.

¹³ Anna Waclawek, *Street art et graffiti*, op. cit., p. 168

¹⁴ Cependant les *writers* créés par les jeunes et les street artistes sont progressivement devenus des artistes commerciaux. Banksy relève clairement ce processus dans son film sur le graffiti. Hal Foster relève : « Cet argument important est maintenant en place. Ce qui m'intéresse ici est de savoir comment, dans cette simulation de la Bohème, les chiffres de l'artiste moderne sont réapparus sous la forme de stéréotypes de masse culturelle, comment le modernisme, de par ses formations et ses styles, s'est engagé en tant qu'image à travers les images ». Banksy, *Faites le mur!*, 2010 ; Hal Foster, « between Modernism and the Media », *Recodings : art, Spectacle, Cultural Politics*, New York : The New Press, 1999, p. 35.

maintenir le caractère résistant de ses interventions au sein de notre société, comme dans le contexte des mondes de l'art tels qu'ils existent aujourd'hui ?

Le modernisme, la modernité et l'avant-garde : de l'art critique vers un art de résistance

Depuis les années 60, de nombreux artistes, s'inscrivant dans la continuité de la logique du *ready made* de Duchamp, avaient abandonné la toile comme support pour investir une hétérogénéité de matériaux et d'objets préfabriqués, afin d'envisager des stratégies de structuration de l'espace visant à l'élaboration d'un art revendiqué comme démarche discursive. Dans une certaine mesure, l'art minimal, l'art conceptuel et l'Arte Povera impliquent une attitude militante hostile à la société de consommation et aux forces du marché¹⁵. En utilisant ces idées, le street art français marque la posture anti-intellectuelle et critique de la part de jeunes artistes qui prônent une approche critique, sociale ou politique à l'égard des concepts véhiculés par les élites artistiques.

Le concept d'« avant-garde », militaire et politique dans ses origines, y compris pour les mouvements politiques français du milieu du XIX^e siècle, a été appliqué dans les domaines de l'esthétique et de l'art en général. Du point de vue artistique, l'avant-garde chercha à stimuler la transformation radicale de la société et de la culture. Elle toucha divers domaines tels que la littérature, la musique, les arts visuels, le cinéma et le théâtre. L'avant-garde commença par dramatiser certains éléments constitutifs de l'idée de modernité. Le terme désigne toute activité radicale ou pionnière à visée artistique ou sociale¹⁶.

Charles Baudelaire définit clairement la modernité et son identification au romantisme pictural dans son *Salon de 1846* : « Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau »¹⁷. Plus précisément, le concept de peintre « moderne » change pour Baudelaire en présentant l'exemple de la critique d'Eugène Delacroix. Il ouvrit ainsi de nouveaux horizons pour la critique, l'art ne devant pas s'assujettir aux conventions sociales

¹⁵ Thierry Laurent, *Fun, figuration libre, graffiti dans les années 80*, Paris : Au même titre, 1999, p. 26.

¹⁶ Peter Bürger établit dans *Theory of the Avant-Garde*, entre d'une part l'avant-garde historique authentique, qui a remis en cause le statut institutionnel de l'art, et d'autre part l'esthétisme et l'affirmation de l'autonomie caractéristiques du modernisme. Peter Bürger, *Theory of Avant-Grade*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984.

¹⁷ Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », *Œuvres complètes*, texte établi par Claude Pichois, Paris : Gallimard, 1976, p. 420.

ou culturelles. En proposant l'élévation du Beau et de la vie par l'art, les derniers *Salons de 1859* soulignent encore l'importance de la communion d'expériences avec les artistes en tant que source indispensable à l'intuition critique¹⁸. Baudelaire mentionne ainsi l'« avènement du neuf »¹⁹ dans la conclusion de son *Salon de 1845*. Dans son étude intitulée *Les cinq paradoxes de la modernité*, Antoine Compagnon a rappelé que le mot d'ordre de cette modernité fut de « faire du nouveau »²⁰.

Comme Hal Foster l'a mentionné, « le modernisme semble dominant, mais mort »²¹. Dans *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, il émet une critique sur l'échec du modernisme tel qu'il est présenté par Clement Greenberg et Michael Fried. Il prétend que la fin du modernisme est le résultat de l'aspiration sociale et culturelle des artistes et se réfère notamment à la dissolution de la forme et du genre dans l'art, à la résurrection du sujet satirique et à l'expression multiple. À partir des années 1960, les expressions artistiques n'inventent peut-être plus beaucoup au sens premier du terme, mais elles réinventent en permanence. En quoi ces perspectives de l'art postmoderne sont-elles différentes du modernisme ? Est-il réellement possible de les séparer ? De toute évidence, l'ouvrage dirigé par Hal Foster permet d'en présenter les nombreuses implications.

« Un post-modernisme de la résistance, alors, se pose comme une contre-pratique non seulement à la culture officielle de la modernité, mais aussi à la « fausse normativité » d'un postmodernisme réactionnaire. En opposition (mais pas *seulement* dans l'opposition), un postmodernisme résistant est concerné par une déconstruction critique de la tradition, non pas un pastiche instrumental de pop ou de formes – pseudo – historiques, avec une critique des origines, pas un retour à elles. En bref, il cherche à remettre en question plutôt que d'exploiter les codes culturels, d'explorer plutôt que de cacher ses affiliations sociales et politiques »²².

¹⁸ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Ibid.*, pp. 608-682.

¹⁹ Charles Baudelaire, « Salon de 1845 », *Ibid.*, p. 407.

²⁰ Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris : Seuil, 1990, p. 9.

²¹ Hal Foster (éd.), *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*, *op. cit.*, p. x.

²² « A postmodernism of resistance, then, arises as a counter-practice not only to the official culture of modernism but also to the “false normativity” of a reactionary postmodernism. In opposition (but not *only* in opposition), a resistant postmodernism, is concerned with a critical de construction of tradition, not an instrumental pastiche of pop – or pseudo – historical forms, with a critique of origins, not a return to them. In short, it seeks to question rather than exploit cultural codes, to explore rather than conceal social and political affiliations ». *Ibid.*, p. xiii.

Ainsi, les images réalistes se mêlent aux images psychédéliques, à la musique, aux films, à l'art cinétique, etc. Souvent, il devient impossible de distinguer le Pop art du Kitsch ou le mensonge de l'inadéquation spécifiquement esthétique, s'opposant à l'avant-garde. Son caractère immédiat et accessible, son appel aux masses ont facilité son appréhension et même, éventuellement, sa capacité à choquer. Parallèlement, et à la suite du pop art, émergèrent des mouvements et des tendances qui eurent en commun la volonté de faire tomber les frontières disciplinaires de l'art, et qui cherchaient de nouvelles limites et de nouvelles approches, le plus souvent par des performances, des films, de l'art vidéo et des photographies. C'est dans ce contexte que nous assistons à d'importantes manifestations comme l'Arte Povera, le Land art, l'Optical art, l'art minimaliste, etc. Tout au long des années 1960 et 1970, dans le prolongement de l'avant-garde, aussi bien l'art comme idée – art conceptuel, Fluxus –, que l'art en tant qu'action, prirent de l'ampleur et ne dédaignèrent pas un certain esprit de relecture du dadaïsme et de Marcel Duchamp. La volonté avant-gardiste et néo-avant-gardiste d'innover peut être interprétée comme une perte de sens.

Les expériences sur les sujets ou les techniques lancent une réflexion sur le statut actuel de l'artiste et sur l'état de la société en critiquant le « programme de la modernité »²³ par le biais des progrès de la technoscience dans le capitalisme. Hal Foster propose de parler de deux postmodernismes : un postmodernisme de résistance au modernisme, qui prétend le déconstruire en le remettant en question, et un postmodernisme de réaction qui rejette le modernisme, mais finit par revenir à la tradition²⁴. Alors, dans un certain sens, il n'y a pas de véritable clivage entre modernisme et postmodernisme.

Lorsque nous parlons de « moderne » et d'« avant-garde », nous ne parlons pas nécessairement d'époque spécifique ou moderne²⁵. Nous remarquons le geste rebelle qui consiste en particulier à mélanger les mediums, la perspective critique sur l'époque révélant un acte pratique. Theodor Adorno, dans son ouvrage posthume intitulé la *Théorie esthétique*, présente

²³ Jean-François Lyotard commence par définir le mot « postmoderne » : « Le mot est en usage sur le continent américain, sous la plume de sociologues et de critiques : il désigne l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles du jeu de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIXe siècle. Ici, on situera ces transformations par le rapport à la crise des récits ». Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Minuit, 1994, p. 7.

²⁴ Hal Foster (éd.), *The Anti Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*, op.cit., pp. ix-xvii.

²⁵ Peter Burke écrit que « les XVe et XVIe siècles constituèrent une période d'innovation dans le domaine artistique ; nouveaux genres, nouveaux styles, nouvelles techniques. Cette période fut fertile en « premières » expériences [...] » L'innovation était perçue comme un renouveau. Il insiste également sur le fait que la position formelle face à l'innovation et au progrès des arts visuels est celle de Vasari, avec sa théorie des trois états du progrès. Peter Burke, *Culture and society in Renaissance Italy: 1420-1540*, London : B.T. Batsford, 1972, p. 23.

la catégorie du « nouveau » comme étant intrinsèque à l'art moderne. Ce « nouveau » est insuffisamment spécifié pour pouvoir caractériser l'art avant-gardiste. Comme Adorno l'affirme : « Le Nouveau subit la pression de l'Ancien, lequel a besoin du Nouveau pour se réaliser. [...] L'art radicalement fabriqué se réduit au problème de son élaboration »²⁶. Selon lui, le « nouveau », en ce qui concerne l'art avant-gardiste, ne sut distinguer la mode de l'innovation historiquement nécessaire. Le regard posé sur l'art avant-gardiste se libéra, sans pour autant montrer une issue à l'éventuelle fatalité du progrès. Adorno apparente la modernité au modernisme.

Cela a ouvert la voie à un nouveau concept d'art autonome, un art libéré de la vie pratique, indépendant de la société et individualiste dans sa création. A l'instar d'Adorno, nous n'ignorons pas que l'œuvre d'art est volontiers considérée comme étant avant-gardiste. Le dadaïsme est peut-être l'expression artistique qui remplit le mieux cette fonction. Les motivations de ces artistes naquirent de la révolte contre la guerre et contre les valeurs esthétiques et culturelles de l'époque. Toutefois, le dadaïsme fut aussi une attitude d'opposition à la croissante acceptation critique et esthétique des mouvements d'avant-garde des années précédentes et aux engagements sociaux et politiques de ces mouvements nationalistes, de ces engagements politiques. Le critère dadaïste était la transgression de toutes les frontières littéraires et artistiques, plaçant l'anti-art à la place de l'art²⁷. À la vérité, au-delà de l'art, ce sont surtout les artistes qui existaient.

Dans cette perspective, nous allons donc nous intéresser aux innovations artistiques réalisées par les artistes ou écrivains depuis la fin du XIX^e siècle. Ces innovations touchèrent des domaines aussi variés que l'industrie, l'économie, les communications, les loisirs, les sciences, etc. La ville était, par excellence, le point de rencontre de l'industrie, des nouvelles technologies et d'audacieuses idées sur l'architecture, lesquelles exigeaient de nouveaux comportements sociaux et urbains. Les graffitis sur les murs des villes inspirent les artistes, mais en même temps ils acquièrent une valeur artistique et servent de fondement à un mouvement artistique. L'écriture sur le graffiti peut donc être considérée comme une critique

²⁶ Theodor W. Adorno, *Théorie Esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris : Llincksieck, 1974, pp. 34-39.

²⁷ Les interventions se fondaient sur le désir de choquer à travers des textes absurdes et des poèmes sonores, ou encore des installations plastiques. En particulier l'utilisation d'objets courants en collages satiriques, très fréquents chez Max Ernst ou Hannah Höch, transformant ainsi le peintre en acteur de la gestuelle ou de la projection d'images. D'ailleurs, le cinéma produisit des œuvres tout à fait remarquables telles *Rhythmus 21* (1921) de Hans Richter, *Le retour à la raison* (1923) de Man Ray, *Le ballet mécanique* (1924) de Fernand Leger et Dudley Murphy, ou *Entr'acte* (1924) de René Clair et Francis Picabia. Isabel Nogueira, *Théorie de l'art au XX^e siècle : modernisme, avant-garde, néo-avant-garde, postmodernisme, op.cit.*, pp. 63-64.

littérale des idéologies modernistes. Et le graffiti rejoint explicitement les parodies des formes nouvelles et l'incorporation du genre différent. Il est également lié à l'art contemporain et au postmodernisme en rejetant le muralisme et l'art public.

Il est notoire que la volonté de transgresser est intimement liée au modernisme et aux avant-gardes. Les pratiques des street artistes se sont développées en résistance face aux galeristes dont ils ne voulaient absolument pas dépendre, sans pour autant rejeter le marché de l'art puisqu'ils ont créé un marché propre qui a contribué de manière décisive à l'ouverture des sociétés contemporaines. En s'écartant de l'idéal élitiste, et parfois forcené, du « nouveau » et du révolutionnaire, ce mouvement s'écarte de l'avant-garde en tant que dogme. Aujourd'hui, nous savons que les attaques des avant-gardes historiques menées contre l'art, en tant qu'institution, ont échoué.

Historiographie

Concernant l'historique des graffitis, il existe de très nombreux travaux spécialisés sur certaines périodes, certains lieux et types de graffiti et, parmi eux, des publications récentes. Nous commencerons par nous intéresser à deux ouvrages importants : *Graffiti de Pompéi. Inscriptions et gravures tracées au stylet* (1854) de Raffaele Garrucci et *l'Histoire de la caricature antique* (1865) de Champfleury. Plusieurs chapitres de cet ouvrage sont consacrés aux graffitis, en reprenant parfois les découvertes de Garrucci. Champfleury a appliqué aux graffitis le caractère artistique de la caricature. Ces deux livres ne concernent pas simplement la recherche des témoignages que peuvent apporter les graffitis dans une perspective archéologique. Ils mettent en évidence leur valeur ou leur fonction sociale. Nous adopterons la même démarche que ces deux études fondatrices.

Au XX^e siècle paraît *Signes gravés dans les églises de l'Eure et du Calvados* (1964) d'Asger Jorn²⁸ et *Graffiti* (1961) de Brassaï. Ce dernier ouvrage, régulièrement réédité, est le fruit de trente ans de recherches. Il envisage le graffiti, sans doute pour la première fois, comme une forme d'Art brut, primitif et éphémère. Picasso a collaboré à cet ouvrage. Mais

²⁸ « Ne doutons pas qu'une mise en valeur de ces graffitis, qui serait réellement fonction de leur véritable importance, ne soit critique – et de manière probante – de la structuration traditionnelle de l'histoire de l'art. Faire entrer les graffitis dans l'Histoire de l'Art, peut-être est-ce ajouter à la confusion déjà grande où celle-ci se débat actuellement. Le risque est grand, mais nous devons le prendre: Il est la chance d'un renouvellement. » Publié au début des années 1960, cet éloge reste d'actualité ». *Ibid.*, p. 43.

c'est dans la revue *Minotaure* que Brassaï publia son premier article illustré de graffitis. Enfin, chez Kirk Varnedoe et Adam Gopnik, *High & Low : modern art & popular culture*²⁹, nous saisissons les points essentiels d'une relation entre culture de masse et élite. Du fait de l'intérêt des artistes pour les graffitis anonymes, leur pratique du graffiti sur tableau ou sur mur n'entraîne pas seulement la découverte de cette forme d'art, mais modifie la valeur du graffiti, son caractère rebelle ou son rôle de critique d'une époque.

Il existe des publications sur les graffitis modernes américains tels que les livres de Richard Freeman *Graffiti* (1966) et de Norton Mockridge, *The Scrawl of the Wild : What people write on walls and why* (1968). Ils présentent des photos de divers graffitis des années 1960. Mais l'étude d'Allan Schwartzman, *Street Art* (1985) présent authentiquement l'activité des street artistes avec d'autres artistes de la rue. Avant les années 1980, les publications sur les graffitis ne font que montrer des photos de graffitis, mais ce livre aborde le sujet de manière scientifique, avec diverses photos à l'appui et des artistes de la rue américaine des années 1980 comme Richard Hambleton, Keith Haring, Jenny Holzer ou John Fekner. Il faudrait également consulter le sujet sur le « star system » du street art américain.

En même temps, en France, Denys Riout travaille activement sur ce sujet. Dans *Le Livre du graffiti* (1985), Denys Riout présente un historique du graffiti et des activités des artistes qui le pratiquent. Son étude est fondamentale et elle interroge les activités des artistes des années 1980 en France. Ses articles, « Le graffiti, la rue et le musée », dans le colloque *l'Esthétique de la rue* (1994) et « La peinture encrapulée : Les picturo-graffitis » dans *Tribu* (1985), développent et continuent également le sujet du street art. Ces deux acteurs, Allan Schwartzman et Denys Riout, sont importants pour nous en ce qu'ils ont essayé dans un premier temps de présenter les activités par la suite à traiter des problèmes soulevés pendant cette période par l'étude du graffiti. Le philosophe français Jean Baudrillard a justement cherché à développer une nouvelle approche à l'égard des graffitis et de leur relation à la société. Dans son essai intitulé « Kool Killer ou l'insurrection par les signes » (*L'échange symbolique et la mort*, 1976), il montre l'aspect sociologique du phénomène des graffitis.

Le livre de Cedar Lewisohn, *Street Art* (2008), présente les graffitis de New York et le street art international. Il insiste sur le fait que le street art a hérité de graffitis *writing* et est enracinée dans la créativité de communautés urbaines disloquées et aliénées de l'Amérique dans la seconde moitié du XXe siècle. Il distingue ces deux activités, le street art et le graffiti

²⁹ Kirk Varnedoe et Adam Gopnik, *High & Low : Modern art & Popular culture*, The museum of Modern Art : New York, October 7, 1990-January 15, 1991.

de New York, mais a souvent entremêlé les activités des street artistes et des graffeurs dans le mouvement street art. Sans une étude profonde sur les street artistes français les artistes contemporains de la rue des années 1980, il est difficile de comprendre le mouvement du street art en termes d'approches artistiques et de pensée rebelle dans la rue français. Anna Waclawek, *Street art et graffiti* (2011), présente ces deux termes et les situations du street art en posant des questions relatives à la culture visuelle urbaine. Sa recherche se concentre sur les street artistes depuis les années 2000 et elle permet de découvrir la pratique rebelle de l'acteur du graffiti, mais aussi le développement de la forme artistique ou de l'idée critique à travers les différentes évolutions de ce mouvement.

En nous fondant sur diverses approches historiques des graffitis, nous proposons l'étude méthodologique de la *Théorie Esthétique* (1966) et de *Prismes : Critique de la culture et société* (1955) de T.W. Adorno. Son travail sur l'art populaire et l'industrie culturelle concentre et théorise les manières dont l'art peut être utilisé pour répandre l'idéologie dominante. Dans *Dialectic of Enlightenment* (1944), écrit avec Max Horkheimer, Adorno affirme que la société capitaliste produit un art bon marché et standardisé qui endort l'esprit des gens et les fait se concentrer sur des besoins faussement satisfaisants, comme le désir des biens de consommation, plutôt que sur leurs vrais besoins de liberté, d'égalité sociale, de créativité et sur l'opportunité qu'ils ont d'accomplir leur potentiel humain.

Bien qu'Adorno ait beaucoup écrit sur le cinéma, la radio, la télévision et les autres médias afin de constituer l'illustration parfaite de son argumentation, nous remarquons qu'il défend l'art et la musique d'avant-garde de haute tenue intellectuelle, insistant sur leur potentiel de transformation radicale. Nous allons préciser notre approche de l'art en suivant la *Théorie Esthétique* d'Adorno et nous allons également analyser la construction du rôle et de la valeur artistique du street art au sein du pouvoir capitaliste et dans l'art populaire. En même temps, nous étudierons la façon dont les street artistes ont fait tomber les barrières entre l'art et la vie au sein d'un réseau d'artistes avant-gardistes, en se livrant à des actions esthétiques qui pourraient amorcer une pratique artistique. D'autres ouvrages – « Modernism and Modernity » dans *Modernism and Modernity : The Vancouver Conference Papers* (1983) et *Modern Art in the Common Culture* (1996) de Thomas Crow, *Recordings-Arts, Spectacle, Cultural Politics* (1998) d'Hal Foster – vont contribuer à étendre cette discussion. Par le biais de ces ouvrages, nous aborderons les querelles sur l'œuvre d'art dans le domaine de l'art populaire, le rôle de l'art dans la société de consommation et de l'acte rebelle dans le monde de l'art.

Problématique et Approche méthodologique

Les nouvelles méthodologies de l'histoire de l'art regroupées sous l'appellation de *Nouvelle histoire de l'art* (*New Art History*)³⁰ visent à analyser et à critiquer l'influence politique, historique et sociale de l'image. Elles permettent également de réfléchir sur le champ pratique et théorique de notre étude. La nouvelle histoire de l'art qui a introduit une approche interdisciplinaire dans l'analyse d'une œuvre se réfère à la sémiotique, à la psychanalyse, au marxisme, au poststructuralisme et plus rarement à d'autres approches. En y recourant et aussi en pensant à l'impossibilité de définir une histoire de l'art idéologiquement neutre, ces historiens d'art ont voulu appliquer une stratégie efficace à la déconstruction des concepts traditionnels qui dominaient jusqu'ici leur discipline. Selon John Walker :

« On ne peut pas comprendre que l'art soit un phénomène social sans la référence à la structure sociale. Et pour comprendre le contexte social, il faut étudier les critères de l'idéologie, de l'économie, de la politique, du pouvoir, du genre et de la race. Cette étude est nécessaire, mais beaucoup de théoriciens n'ont pas pris en

³⁰ La nouvelle histoire de l'art (*New History of Art*) ou la Culture Visuelle (*Visual Culture Study*), qui explorait la théorie critique sur de multiples champs, afin d'engager la sémiotique dans une voie plus soutenue. Le chercheur américain Norman Bryson a été une figure de proue dans ce développement, et ce n'est pas un hasard qu'il y soit arrivé par le biais de la littérature. Dans sa célèbre étude *Word and Image : French Painting of the Ancien Regime*, Bryson se penche sur les qualités de l'art comme équivalent d'un langage aussi bien que sur la relation de l'art avec le véritable langage écrit. Sur le plan sémiotique, il s'intéresse à l'examen du caractère ouvert de l'œuvre d'art : pour lui, une image ne se présente pas comme un signe clos, mais comme un signe ouvert, avec un système multiple de chevauchement des signes qui fonctionne à la fois dans l'image et dans l'environnement culturel.

Pour Bryson, la sémiotique débouche sur une vision de l'art comme force dynamique au sein de la société, puisqu'il observe que le système de signes « circule » par l'image, par l'observateur et par la culture. Anne d'Alleva insiste sur le fait que l'essai *Une image du peuple : Gustave Courbet et la révolution de 1848* de T.J. Clark, ne peut pas être considéré comme un projet valable pour la sémiotique historico-artistique, puisque, par ailleurs, il ne se montre pas systématiquement sémiotique dans ses observations. W.J.T. Mitchell, présente bien ce point d'intersection. Il fait remarquer que l'approche iconographique établie en histoire de l'art met l'accent sur les caractéristiques communes des images en critiquant paradoxalement que, bien que l'iconographie puisse revendiquer d'avoir été développée uniquement pour les images visuelles, elle peut, en réalité, en ignorer les qualités uniques. Norman Bryson, *Word and Image : French Painting of the Ancien Regime*, Cambridge : Cambridge University Press, 1981 ; T.J. Clark, *Une image du peuple : Gustave Courbet et la révolution de 1848*, trad. Anne-Marie Bony et Françoise Jaouën, Paris : les presses du réel, 2007 ; Anne D'Alleva, *Méthodes & Théories de l'histoire de l'art*, trad. Aude Cirier, Paris : Thalia, 2006, p. 37 ; Mieke Bal, *Patterns of intention : On the Historical Explanation of Pictures*, London : Yale University Press, 1985 ; W.J.T., *Iconology : Image, text, ideology*, Chicago : The University of Chicago, 1985.

compte cette référence à la structure sociale et aux divers aspects des sciences humaines »³¹.

Le sens d'une œuvre d'art ne peut être, à ses yeux, séparable du contexte culturel ou politique dans lequel elle se produit. Un nombre important d'artistes contemporains travaille dans la relation entre les activités sociales et les situations historiques. Comment pouvons-nous ignorer l'arrière-plan des différentes sciences humaines pour analyser leur œuvre ? Les nouvelles méthodes ont tendance à critiquer les approches traditionnelles de l'histoire de l'art qui ne se sont cantonnées qu'aux problèmes internes d'une œuvre artistique³². Qu'est-ce qu'une image en tant qu'elle fonctionne comme une représentation visuelle et comment exerce-t-elle son pouvoir de représentation ? De ce fait, nous allons aborder la fonction sociale de la peinture dans l'horizon de l'art moderne et dans le mouvement du street art en faisant le bilan des théories récentes sur les images visuelles.

Le modernisme s'est présenté tout d'abord en tant que mouvement d'engagement sans précédent en faveur de la modernité elle-même, se rapportant d'emblée à la modernité esthétique – distincte de la modernité de la raison, de la technologie, de la politique et de la société. L'avant-garde, elle, s'apparenta à une catégorie de la critique ou à un concept du criticisme – dans les perceptives croisées de Hal Foster, Thomas Crow, et Theodor W. Adorno –, à une attitude radicale et innovatrice qui, au début du XX^e siècle, finit par radicaliser la version de la modernité d'un point de vue social et critique. Adorno trace les limites entre l'art moderne élitiste et la culture populaire, créant encore un lieu d'opportunité pour les artistes dans une lutte culturelle, esthétique et artistique sur laquelle il s'est particulièrement penché dans son livre *Prismes : Critique de la culture et société*. Thomas Crow a, par la suite, soutenu l'étude du Jazz d'Adorno, à travers « Modernism and Modernity ». De ce point de vue, notre approche va tenter d'analyser cette frontière d'après la

³¹ John Walker, *Art in the age of Mass Media*, London : Pluto Press Ltd., 1994, p. 14.

³² Selon Meyer Schapiro, « l'œuvre de peinture ou de sculpture est visée comme une image qui emprunterait l'essentiel de son sens, sinon de ses effets, à ce qu'elle représente et qui demanderait, préalablement à toute démarche analytique, à être traduit en mots ». Meyer Schapiro, *Style, Artiste et Société*, trad. Blaise Allan, Paris : Gallimard, 1982 : Voir également de Meyer Schapiro, *Words and Pictures : On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, The Hague & Paris : Mouton, 1973. Et dans le livre *The New Art History : A Critical Introduction* de Jonathan Harrison, il insiste sur le fait que la sociologie artistique est une approche critique significative de l'iconographie. Voir Jonathan Harrison, *The New Art History : A Critical Introduction*, London : Taylor & Francis Books Ltd., 2001.

réinterprétation d'Adorno, en commençant par les artistes du XIX^e siècle qui se rattachent à cette problématique.

À la fin des années 1960, en France, la révolte des artistes se concentre sur la conception traditionnelle et institutionnelle de l'œuvre qui avait jusqu'ici constitué le socle du modernisme. Ils en font la critique, notamment en ce qui concerne son pouvoir et sa portée, dans une approche contestataire de la société. Les artistes ont utilisé la culture de masse pour répondre aux polémiques esthétiques, en dehors de toute stratégie politique ou sociale. Cette conception de la culture de masse a donc rencontré de multiples difficultés liées à l'essor de la société de consommation et ce jusqu'à aujourd'hui. À travers certains aspects de la culture populaire eux-mêmes élevés au rang d'art et d'œuvre d'art, dans lesquels on trouve une difficile alliance du quotidien et de l'art, nous pouvons distinguer un nouveau mouvement d'art contemporain : le street art.

Pourquoi témoignons-nous de l'intérêt pour ce mouvement du street art dans l'histoire de l'art contemporain ? Quelle est sa valeur artistique dans la représentation de notre société ? Et quelle est sa limite dans le système actuel de l'art et de la société de consommation ? Le graffiti, assimilé à l'invective séditeuse des classes dangereuses, au vandalisme, provoque des changements positifs dans la position du monde de l'art. Le graffiti n'est pas simplement une expression de la sous-culture, mais participe de l'avant-garde à travers son intérêt pour la culture de masse.

Le street art n'est plus le reflet des aspirations d'une élite rompue aux formes sophistiquées de la culture. Il puise ses racines et ses références dans les modes populaires d'expression d'une jeunesse urbaine devenue entité sociologique et culturelle à part entière. Nous tenterons ainsi d'analyser les activités des street artistes qui prônent une ignorance désinvolte à l'égard des concepts véhiculés par les élites artistiques. Dans une relation entre l'élite et la culture populaire, comment définirions-nous le statut d'œuvre d'art ? De par sa vocation commerciale, comment remplit-il son rôle ?

En tout état de cause, et en guise de conclusion, nous allons énumérer un certain nombre de questions qui continuent d'être posées :

- Les graffiti ont-ils toujours été un mode d'expression non élitiste ? : quelle méthode faudrait-il employer pour l'étude approfondie de ces formes d'art ? Et dans quel but ?
- En quoi consiste sa force ? : les graffitis ont-ils des fonctions sociales et politiques ?

- Comment ont-ils fait leur place dans l'art contemporain ? : comment ont-ils modifié leur style ? De quelles manières essaient-ils de surmonter les limites des images ? Comment le monde de l'art change-t-il ? Comment représentent-ils notre société ?

Les artistes modernes comme Pablo Picasso, Jean Dubuffet et les surréalistes tirent du populaire, du primitif et du graffiti non seulement de nouvelles formes, mais aussi des ressources brutes et vulgaires qui pourraient dynamiser leur résistance à l'art des élites. Le contexte intellectuel et social de l'époque influe sur la démarche de ces artistes.

Le street art existe en dehors du domaine artistique et cette extranéité même change la structure de l'art. En effet, les graffitis représentent un problème esthétique particulièrement intéressant dans un cadre où nous nous attachons à étudier une forme d'art spécifique dans une perspective non élitiste. Mais il est bon de ne pas oublier qu'à chaque période il semble exister des liens entre le graffiti et l'art grâce à des créateurs sensibles à la force d'invention manifeste. Les inscriptions portées sur les murs de Paris et le travail des artistes contemporains des années 1960³³ comme Gérard Zlotykamien et Ernest Pignon-Ernest révèlent le graffiti comme un art.

Le graffiti est surtout un phénomène social et se développe souvent dans un contexte de tensions politiques afin d'exprimer une idéologie contestataire. Cela signifie que le graffiti est utile pour expliquer les liens de causalité dans les relations entre la société et l'idéologie. Au-delà de ces réflexions fondamentales, depuis l'antiquité romaine, les graffitis ont une longue tradition politique. Cette tradition de résistance entraîne le graffiti à être employé pour transmettre un message politique et social. Les graffitis, qui s'adressent à l'opinion publique, qu'il s'agisse d'activisme ou d'avant-gardisme, d'actes de malveillance ou de vandalisme, doivent être compris essentiellement comme un discours, comme un défi lancé à la civilisation moderniste, comme une sorte d'activisme politique.

Si nous nous interrogeons sur un changement qualitatif important dans l'expression artistique et sur l'influence des graffitis à l'époque contemporaine, il faudrait faire la distinction entre l'expression sémantique et l'expression stylistique de l'aspect matériel et du support.

³³ « Pour que l'art s'expose enfin dans la rue, il faut toutefois attendre les années 60 et la convergence de deux phénomènes. D'un côté, l'aspiration de certains artistes à faire sortir l'art des galeries. De l'autre, l'émergence d'un nouveau paradigme dont l'influence sur les arts plastiques est décisive : la société de consommation. Avec elle, la réclame explose, et diffuse à outrance une imagerie. En France, les nouveaux réalistes reflètent ce monde voué à la production et la consommation : les artistes détournent, collent, assemblent, accumulent... » Stéphanie Lemoin et Julien Terral, *IN SITU*, Paris : Alternatives, 2005, p. 16.

Quant à l'importance du milieu où sont produits les graffitis, des études menées à Paris, il ressort qu'ils abondent surtout dans les quartiers regroupant à la fois maisons d'habitation et entreprises modestes. Et si nous nous tournons vers les États-Unis, nous voyons que les graffitis y sont très différents de ceux réalisés en Europe. En ce qui concerne une analyse possible des formes et des styles, il faut tout d'abord noter qu'il existe une nette distinction entre les formes utilisées par les *writers* aux États-Unis et les street artistes en Europe.

Nous allons développer la critique de l'art moderne, tel qu'il est défini par Baudelaire ou Champfleury, qui sert de fondement à un nouveau concept d'art autonome libéré de la vie pratique. Par ailleurs, le point de départ du modernisme et de l'avant-garde fut la réaction contre l'absolutisme de la raison, contre l'ordre social bourgeois du XIX^e siècle et contre le mode traditionnel de représentation, une réaction directement liée à l'émergence de nouvelles valeurs spirituelles et à la recherche de nouveaux codes artistiques – refus du réalisme pictural et littéraire.

Nous faisons remarquer que l'art s'inscrit dans un contexte politique, social, philosophique et esthétique bien particulier, même s'il occupe l'espace historique de la modernité – progrès, dépassement et espace ouvert. Pour cette étude, nous voulons donc nous référer aux études des images qui exercent une fonction de la critique sociale, politique ou idéologique. Alors que les historiens de l'art ont tendance à insister sur la forme, le contenu et la fonction de l'œuvre d'art en le mettant en relation avec son contexte historique, les chercheurs qui étudient la culture visuelle s'intéressent plus à la consommation visuelle telle qu'elle est vécue de nos jours au quotidien³⁴.

Notre volonté d'examiner le graffiti et le street art sous l'angle de la culture visuelle urbaine est justifiée par le fait qu'ils donnent accès à un domaine de création qui se situe en dehors des canons de l'histoire de l'art. Toute approche de la culture visuelle urbaine, et plus précisément de la peinture urbaine illégale, montre le besoin d'élargir le champ d'étude de l'histoire de l'art. Le graffiti reflète l'incidence qu'a sur notre vie le fait d'être en contact avec, et de consommer, des images qui ne relèvent pas du champ de l'histoire de l'art. Dans notre société, un contenu visuel culturellement significatif peut se présenter sous de multiples formes et, comme nous l'avons mentionné, il y a perméabilité entre ces diverses formes.

³⁴ Anna Waclawek, *Street art et graffiti*, op.cit, p. 159.

Notre étude se divisera en quatre parties et selon trois axes : la relation entre l'art et la culture populaire, la pratique artistique de résistance, et la représentation critique de la société.

La première partie concerne directement la dimension du contexte historique et des critères plastiques pour les sources du graffiti traditionnel, en posant la question suivante : l'auteur du graffiti fait-il acte de vandalisme et comment les graffitis peuvent-ils témoigner d'intentions artistiques? Notre étude gardera en perspective les deux aspects de la relation entre caricature et graffiti, qui relèvent tous deux de la reproduction des images et de leur diffusion : la recherche formelle du graffiti et ses fonctions politiques. Depuis le graffiti antique, nous avons découvert plusieurs formes stylistiques : « style formel de la caricature », « style primitif », « enfantin », et « style calligraphique », établissant une relation entre l'image et le mot. L'intérêt du style formel du graffiti et de l'expression critique des anonymes dans les graffitis antiques apparaît lors d'événements historiques.

Pourquoi l'anonyme choisit-il la caricature comme forme d'expression? En quoi le graffiti représente-t-il un moyen d'expression de la résistance du public ? Quelle sont les domaines de la culture populaire qui témoignent de capacités artistiques ? Dans ce premier chapitre, nous discuterons également de la fonction des graffitis, des questions esthétiques, ou encore de leur valeur artistique. Les artistes n'utilisent pas seulement des styles populaires comme des sources esthétiques. Ils leur permettent d'exprimer leur esprit de résistance face à la société. Comment ce genre représente-t-il ou critique-t-il notre société ?

Nous emprunterons une perspective basée sur l'étude de la caricature par Champfleury afin de savoir comment ce genre « sauvage » a pu devenir un art. Ensuite, nous nous pencherons sur les perspectives des graffitis et de la caricature en France, continuellement en relation avec les artistes qui abordent les problèmes sociaux avec cette approche à la fois critique et innovante. La culture populaire devient en elle-même un art et son intégration esthétique ne se décide pas unilatéralement.

C'est pour cette raison que nous allons prêter attention au processus de l'évolution historique du graffiti. Ainsi donc, nous allons mettre l'accent sur le fait que le graffiti n'est pas indépendant des discours socio-culturels et politiques dans la rue. De ce fait, à partir des travaux de Raffaele Garrucci et de Champfleury, nous étudierons la fonction sociale et le caractère de résistance du graffiti, sa valeur de témoignage dans les événements historiques, sa valeur et sa fonction actuelle par le biais de stratégies telles que la caricature, la relation des mots à l'image et une fonction du rire. Ils fournissent à l'imaginaire artistique les sources

indispensables aux notions de beauté et d'éthique et bouleversent les limites de la pensée dualiste concernant l'art de l'« élite » et la culture des « sauvages ».

Dans le deuxième chapitre, nous avons l'intention de présenter l'approche artistique de la rue dans la littérature française. La description réaliste de la rue dans la littérature française et dans les poésies perceptives de Guillaume Apollinaire. Le mur donne pouvoir à la parole anonyme, à la résistance, ou au public et transmet les questions du moment. Les graffitis touchent non seulement à la poésie, mais aussi à toutes les querelles de l'art et de la création. Pour démontrer la valeur artistique du graffiti, nous allons montrer que le caractère rebelle des graffitis est réel et représente des réponses qui à leur tour interrogent les problèmes de notre société et interpellent ceux qui les voient.

Le graffiti a une fonction sociale d'expression de son époque. Nous ne voulons pas remettre en question les critères de définition de ces courants artistiques, tant sur le plan technique que pratique pour représenter la société. Mais nous pouvons identifier une nouvelle évaluation de la valeur artistique du graffiti, des styles de dessin, c'est-à-dire, l'art enfantin, primitif, et populaire et un message politique.³⁵

Dans la deuxième partie, nous allons démontrer qu'Asger Jorn, Jacques Maché de la Villeglé, Mimmo Rotella, les graffitis de 1968 se lièrent intimement avec le modernisme avant-gardiste et avec des idées critiques. Dans le premier chapitre, nous allons analyser quelques œuvres d'Asger Jorn pour voir comment cet artiste aborde la critique dans le contexte sociopolitique des années 1950-1960. A travers ces phénomènes artistiques et les critiques d'Asger Jorn, nous allons également montrer le rôle de l'art dans la relation entre l'art et la vie, comment l'art réfléchit la société parce qu'il ne peut pas être séparé des éléments idéologiques qu'il voulait exprimer.

Afin de cerner les querelles théoriques relatives à la relation entre art d'élite et culture populaire, au rôle de l'artiste dans la société capitaliste et à la perspective du graffiti, nous allons étudier les œuvres d'Asger Jorn. D'ailleurs, dans son œuvre, des références spécifiques aux styles artistiques des enfants se mêlent à des sources nordiques préhistoriques. Plusieurs grands livres illustrés par Jorn et l'exposition *Modifications* à la galerie Rive Gauche

³⁵ Nous soutiendrons que les œuvres de Jean Dubuffet étaient conscientes du rôle important joué par les lithographies et les murs aux multiples inscriptions ainsi que de l'art populaire européen et exploraient le dessin des enfants, les graffiti et les dessins animés dans une variété de médias. Colin Rhodes, *L'art outsider : Art brut et création hors normes au XXe siècle*, Londres : Thames & Hudson, 2001, pp. 31-32.

proposent de nouveaux rapports entre le discours des images et celui des mots, présents dans les sources du graffiti. Dans ce chapitre, nous chercherons à savoir s'il existe dans le modernisme une situation de tensions contradictoires. Le domaine de la culture populaire, sa solution et ses perspectives sur la sous-culture résistante, représenteront une base importante de notre étude.

Dans le deuxième chapitre, nous allons étudier la façon dont les affichistes identifient et considèrent leur société de consommation. La relation entre Asger Jorn et les affichistes sera définie : ils se situent dans une relation au sein du *pop art* dont nous analyserons l'approche critique. Ensuite, nous étudierons le rôle de l'art dans la société de consommation depuis les années 1950, et les arts en relation avec la société en distinguant l'art d'avant-garde politique. Les artistes connus sous le nom d'« affichistes », transfigurent la rue en produit de masse éphémère. Ces mouvements participent ainsi à une évolution du monde quotidien, de ses valeurs et des idéologies qui les sous-tendent.

Le chapitre final de la deuxième partie montrera que le graffiti est un phénomène social et une ouverture politique pour le public, un moyen d'exprimer ses convictions dans la rue. Nous reviendrons les activités politico-artistiques de Mai 68 avec les productions d'affiches, les graffitis et les slogans reflétant l'époque politique et idéologique³⁶. Pendant cette période, les artistes ont eu l'opportunité de sortir dans la rue pour exposer des phrases poétiques au sein d'une culture de résistance. Nous étudierons l'impact de ces pratiques sur les artistes européens.

Comme Adorno l'a écrit, la combinaison de l'art élitiste et de l'art populaire a sacrifié les objectifs individuels, plus particulièrement dans l'art contemporain. L'art est destiné à la commercialisation, à la consommation. Ainsi, bien que la conscience critique de l'artiste soit d'accéder à la société et de montrer le geste rebelle dans sa variété, l'art a souvent échoué dans cette fonction. Alors peut-on dire que l'emprunt à l'art populaire est négatif ? Il faut cependant noter que cette étude présente le « pouvoir de résistance » de la culture populaire tel qu'Adorno l'entend. La culture populaire fait partie intégrante de l'art, car les matériaux divers et originaux utilisés pour dénoncer et/ou résoudre des problèmes sociaux sont portés au niveau de l'art.

³⁶ Denys Riout, Dominique Gurdjian, Jean-Pierre Leroux, *Le Livre du Graffiti*, Paris : Alternatives, 1990, p. 61.

La conscience de résistance de certains artistes à travers les graffitis anticipe le mouvement du street art des années 1980. La troisième partie et la quatrième partie concernent directement le mouvement du street art. Dans ces deux parties, nous allons tenter de savoir comment sera pratiquée l'image dans l'espace urbain pour l'expression libre de toutes les idées.

Dans la troisième partie, nous nous pencherons sur le travail des artistes américains, ceux-ci étant directement liés à la culture du graffiti, et ce afin de distinguer le graffiti *writing* en tant que tel de l'action artistique de graffiti telle qu'elle est appliquée dans le street art. Et contrairement à ce phénomène américain, qui selon nous correspondait plus à une culture qu'à de l'art, l'art de la rue en France a très vite été considéré comme étant un nouveau mouvement de l'histoire de l'art. Il est important de s'interroger sur les échanges qui existent entre ces pratiques picturales qui se déploient sur les murs des villes et celles qui utilisent des supports traditionnels. Les artistes français investissent les murs parisiens pendant les années 1980 en multipliant les techniques et en recourant à de nouveaux matériaux et supports. Cette nouvelle vague développe un langage visuel original qui tranche avec celui des graffitis new-yorkais. Mais sa technique et son geste agissent différemment.

D'abord, dans le premier chapitre, nous allons analyser chronologiquement le mouvement du graffiti des années 1970 aux États-Unis. Cette étude concerne la question du contenu du graffiti, formé et transformé par des graffiti *writers* intégrant des interactions sociales avec leurs spectateurs. Comment leur œuvre est devenue un art ? Finalement, dans ce réseau, nous mentionnerons les limites du graffiti américain, par un phénomène culturel, pour devenir un mouvement artistique et une structure du système de l'art. Avec ce courant américain des graffitis, nous allons analyser les problèmes qui ont été posés par les critiques d'art et les polémiques esthétiques rencontrées dans l'histoire de l'art contemporain.

Dans le deuxième chapitre, en ayant connaissance des problèmes posés par les graffitis américains, nous aborderons le graffiti français des années 1980 dans lesquelles se situe ce mouvement artistique. Les États-Unis et la France entretiennent des échanges artistiques avec le mouvement artistique de la figuration libre. Dans le même temps, à partir de cette période, les artistes français utilisent le graffiti comme méthode artistique et réalisent illégalement leurs œuvres dans la rue. Dans le cadre de ces échanges, nous allons montrer dans quelle mesure l'art urbain français se situe dans le mouvement de l'art contemporain, tout en expliquant sa fonction et son objet dans notre société.

Dans la quatrième partie, nous verrons comment le graffiti est devenu international. Son exposition a détruit les frontières de l'art. Les street artistes s'expriment sur les murs et les exploitent pour faire valoir un contenu politique tout en servant leurs propres objectifs avec des formes qui restent très classiques. Ce phénomène ne signifie pas simplement un échange entre les cultures « *High and Low* ». C'est le problème de l'art dans la culture populaire, et de l'art contemporain comme commerce. Ce problème est décrit dans l'analyse du street art réalisée dans les documentaires *Faites le mur ! (Exist through the gift shop)* de Banksy et *Hobo vs Banksy*. On assiste à l'émergence d'artistes post-graffiti qui agissent illégalement, comme le graffiti *writing*, à la différence que les artistes de cette période avaient commencé comme écrivains et n'avaient pas suivi le cursus d'une scolarité artistique. Leurs techniques et leurs méthodes empruntent aux artistes urbains dès les années 1980.

Ils font acte d'une opinion critique sur leur société par le biais de méthodes artistiques propres à la guérilla et ils jouent dans l'espace public en intervenant sans idéologie déterminée. Auparavant les artistes cherchaient à grand peine des galeristes prêts à les exposer. À présent c'est l'inverse, les artistes se font approcher par les galeristes pour « entrer en galerie » et participer à un projet collectif. L'artiste choisit ou non de participer à un thème qui l'intéresse dans le cadre d'une galerie mais son activité, son art, s'exprime dans la rue, lieu qui permet à toute personne de s'approprier l'œuvre, par le regard ou même la photographie, chose tout à fait impossible/impensable au sein d'une galerie d'art. Nous allons étudier liberté d'esprit du street artiste, son autonomie, le caractère protestataire de son geste et sa vue sociocritique de la société.

Nous espérons avoir l'occasion de réinterpréter les œuvres picturales contemporaines qui ne cessent d'être influencées par cette nouvelle pratique artistique dans l'espace urbain. Nous allons éclairer une seconde fois le graffiti dans l'histoire de l'art. Cela nous permettra de savoir quel message transmet l'image visuelle et par quel processus se forme le discours socio-critique de cette image. Cette étude tentera d'analyser de quelle manière le mouvement du graffiti a réussi à s'introduire dans l'histoire de l'art contemporain. Nous analyserons également la façon dont il a changé le système de l'art contemporain en même temps qu'il lui imposait une nouvelle méthodologie. Cette étude posera des questions sur les sujets de l'œuvre d'art, sur la fonction de l'art, le rôle de l'artiste, l'espace, l'éthique et l'esthétique de l'art.

Pourquoi témoignons-nous de l'intérêt pour ce mouvement du street art dans l'histoire de l'art contemporain? Quelle est sa valeur artistique dans la représentation de notre société ? Que peut nous suggérer ce mouvement artistique au quotidien ? Et quelle est sa limite dans le système actuel de l'art et la société de consommation alors que ce mouvement présente une réelle activité ?

Perspectives

L'intérêt du graffiti en tant que sujet relève du fait que sa pratique reflète de manière dynamique les différentes façons dont le public appréhende la culture visuelle et la vie urbaine³⁷. Les graffitis offrent aux historiens de l'art un terrain d'étude idéal pour remettre en question plusieurs des catégories qui font autorité dans leur discipline : le style, le sujet ou la signature de l'artiste pour son œuvre. Nous allons donc nous intéresser tout d'abord à la forme, au contenu, au style et à la technique d'une œuvre, puis, dans un second temps, au contexte social, à la signification, à l'artiste, au commanditaire et au spectateur. Nous pouvons également découvrir la motivation sociocritique de ces mouvements. C'est sur cette base que nous allons montrer, à la fin de cette étude, que le problème de la représentation se fonde sur l'idéologie de toutes les formes culturelles. Et nous espérons que le résultat de cette étude pourra servir comme une occasion d'établir une nouvelle relation entre l'image visuelle et la réalité sociale.

L'étude du graffiti dans sa fonction pratique et sa représentation pose le dernier questionnement de cette étude. Il correspond aux questions suivantes : comment se constitue le sens d'une image dans le contexte socio-culturel? Comment se pratique l'activité du graffiteur devant allier l'autonomie de l'art et le contexte de société de consommation ou de culture industrielle ? Par quelles voies le communique-t-on aux spectateurs? Et, finalement, quels sont les effets produits par l'image dans la société humaine? En somme, l'intérêt principal de cette étude peut se résumer ainsi : quels rapports établit l'image visuelle avec la praxis socio-culturelle dans le cadre de l'art contemporain et en lien avec les valeurs de ceux qui apprécient les graffitis ?

Nous allons ensuite regarder de plus près le problème de l'idéologie de l'image visuelle, c'est-à-dire ce que représentent les œuvres d'art dans l'art contemporain. L'image visuelle

³⁷ Anna Waclawek, *Street art et graffiti*, op. cit., p. 192.

n'est pas simplement aménagement d'un espace, elle est également porteuse de sens. Nous allons donc analyser les méthodes qui permettent au graffiti de faire naître plusieurs sens, ainsi que les discours esthétique, idéologique et politique qui se trouvent au centre des espaces représentés. C'est à travers le post-graffiti que nous allons tenter de savoir comment la présence de l'œuvre d'art se manifeste dans notre société.

Et nous allons mettre l'accent sur le fait qu'il n'est pas libre des discours socio-culturels et politique. Bien que le graffiti s'attache à l'exigence formelle pour souligner ses caractères rénovateurs et originaux, il se combine sans cesse avec la pratique socio-critique. En somme, nous espérons au terme de cette étude, ouvrir l'espace à la critique artistique qui sera inextricablement liée au pouvoir politique, aux valeurs des éléments et aux intérêts humains.

De nos jours, de nombreux musées et galeries présentent l'œuvre des artistes participant à l'incessant développement que connaît l'art contemporain dans ses rencontres avec la rue, l'animation, la culture populaire et le langage visuel des villes. Au travers de ces aventures artistiques, il est fait allusion aux passerelles possibles entre les pratiques culturelles qui modèlent nos rues et les questions qui subsistent dans l'univers de l'art contemporain. Les artistes, qui créent de nouveaux espaces d'expression, remettent certes en question le monde mais ils le font de manière agréable, réfléchi, drôle, politique et surtout de façon spontanée et libre.

Le mouvement du graffiti a une place dans ces dialogues entre les différentes formes d'art puisqu'il explore notre paysage culturel en mêlant des images et des mediums traditionnels et nouveaux. En ce sens, le graffiti peut être considéré comme faisant partie intégrante de la culture visuelle contemporaine et propose une histoire urbaine différente : il repousse les frontières, rejette la société de consommation et s'interroge fondamentalement sur l'autonomie de l'art et une pratique critique de l'art par les artistes dans nos sociétés contemporaines.

Première partie

**Des sources du graffiti à un nouveau genre
artistique : réflexions sur les limites de l'image**

La tentative de francisation à la fin du XIXe siècle du terme graffiti en « graffite » n'a pas été retenue, ni le singulier *graffito* qu'utilise, entre autres, André Malraux. Nous pouvons néanmoins *les regrouper sous un terme générique de par leur cohérence fondamentale*, et donc utiliser le mot « graffiti » au singulier ainsi qu'au pluriel, l'utilisation du s (« graffiti ») étant admise dans l'usage. Les graffiti existent pourtant depuis des époques reculées, dont certains exemples remontent à la Grèce antique ainsi qu'à l'Empire romain. Ils ont une grande importance en archéologie car ils font partie, avec les textes épigraphiques (inscriptions officielles), des témoignages écrits non littéraires, populaires, souvent très « vivants » et aptes à nous révéler des aspects inédits des sociétés qui les ont produits.

Ces graffiti sont généralement rédigés en latin vulgaire et apportent de nombreuses informations aux linguistes comme le niveau d'alphabétisation des populations. Souvent métriques, c'est-à-dire rédigés en vers, ils sont autant l'œuvre d'anonymes qui écrivent sur le mur que la citation d'un poète dont la postérité a oublié le nom. Le mot graffiti apparaît pour la première fois dans la langue française en 1856 avec le livre *Graffiti de Pompéï, inscriptions et gravures tracées au stylet* du père jésuite Raphaël Garrucci³⁸. L'auteur l'utilise, non pas en se référant à la technique du graffito, mais déjà avec le sens que nous lui connaissons aujourd'hui d'inscription spontanée au pinceau, au charbon de bois, ou au stylet sur un support public non prévu à cet effet. À Pompéï, il y a deux sortes des graffiti : grattés et peints. Les noms ou les signatures d'anonyme ont d'abord été grattés sur différentes surfaces.

Les graffiti se présentaient généralement des témoignages historiques ou culturels de l'Antiquité. Mais surtout, nous pouvons trouver dans l'étude du graffiti ancien que ces caractères sont souvent satiriques ou caricaturaux. Tracés, dans l'Antiquité, sur des objets ou des monuments, ils relèvent parfois de l'art visuel, de la littérature ou encore de l'humour. Ils constituent une manifestation de l'esprit humain, poétique de par son aspect éphémère, et altruiste de par son mode de diffusion. Parfois, les graffiti sont donc employés pour communiquer un message politique et social. Il existe de nombreux caractères formels de graffiti, ces styles évoluant rapidement vers une forme artistique. Tous les graffiti anciens ne font pas nécessairement référence à des événements historiques. Beaucoup se résument au tracé d'un patronyme ou à une expression graphique ou plastique. Cependant nous allons nous focaliser sur les graffiti faisant référence à des événements historiques ou à des expressions

³⁸ Voir Raphaël Garrucci, *Graffiti de Pompéï : inscriptions et gravures tracées*, seconde édition, Paris : Benjamin Duprat, 1856.

critiques afin de présenter leur fonction sociale, élément qui a fortement stimulé et motivé les artistes.

De ce fait, en suivant Raphaël Garrucci et Champfleury, nous étudierons la fonction sociale et le caractère de résistance des graffitis, les traces qu'ils ont laissées des événements historiques et leur valeur artistique. Dans leur relation avec la sous-culture, sa fonction actuelle se déploie par le biais de stratégies telles que la caricature, une relation des mots à l'image, et une fonction comique. Ils fournissent à l'imaginaire artistique les sources indispensables aux notions de beauté et d'éthique et bouleversent les limites de la pensée dualiste concernant l'art de l'« élite » et la culture des « sauvages ».

Lorsqu'en 1853, Raphaël Garrucci publie son étude sur *les graffitis de Pompéi*, le caractère non officiel de l'une de ces inscriptions est établi, et leur valeur pour la recherche historique devient évidente³⁹. Il en relève par ailleurs des évocations dans les écrits d'anciens auteurs de l'Antiquité gréco-latine, tels qu'Aristophane, Cicéron ou Pline :

« L'usage d'écrire sur les murs des maisons particulières et des édifices publics a été plus d'une fois mentionné par les anciens auteurs. [...] Ces textes ont l'avantage de nous indiquer quelques-uns des sujets ordinaires de ces inscriptions : c'étaient des satires personnelles ou des poésies élogieuses »⁴⁰.

Deux facteurs devaient être réunis pour que ce type d'inscription soit reconnu. Il a fallu qu'on se penche avec intérêt sur ces écrits parasites, et que cesse le mépris pour les dessins d'origine populaire. Nous retrouvons ainsi la satire intellectuelle, le style poétique et le dessin critique du graffiti qui se présente souvent sous la forme d'une caricature. R. Garrucci, dont le livre constitue le traitement le plus précoce et le plus important de ce sujet, a étendu le sens de graffiti, jusqu'alors terme de paléographe, pour inclure des dessins muraux populaires ainsi que des inscriptions discursives. L'Italien F.M. Avelino a pu publier des reproductions gravées de certaines de ces inscriptions en 1841. Dans un traité de 1848, l'artiste suisse Rodolphe Töpffer a exprimé sa joie en déclarant que les dessins muraux de Pompéi et d'Herculanum ressemblaient à des dessins d'enfants et à un art de « sauvages ». Il a pris toutes ces choses comme preuve d'un point commun universel à l'origine de toutes les idées de la beauté⁴¹.

³⁹ Johannes Stahl, *Street Art*, op. cit., p. 24.

⁴⁰ Raphael Garucci, *Graffiti de Pompéi, inscriptions et gravures tracées au stylet*, op. cit., p. 5.

⁴¹ Kirk Varnedoe et Adam Gopnik, *High & Low : modern art & popular culture*, op. cit., pp. 70-72.

Après que Champfleury a développé ces études, Brassaï a magnifiquement enregistré ces expressions magiques et naïves dans les années 1930-1960⁴².

Quelques artistes ou écrivains, comme Victor Hugo, Emile Zola, Arthur Rimbaud, Guillaume Apollinaire, anticipent par une récupération d'objets du quotidien dans les rues, ceux qu'Apollinaire appellera « Grâce industrielle »⁴³ et qui fascineront les futuristes et les surréalistes, ainsi que divers artistes contemporains par la suite. Il s'agit là de promouvoir des contre-modèles et de sortir par provocation de la littérature pour la renouveler. D'où ces contre-arts poétiques qui ont commencé à se proclamer vers 1848 comme celui de Courbet allant du côté des images d'Epinal, ou de Champfleury, allant du côté de la caricature et des images populaires⁴⁴. Un peu plus tard, l'art de la rue a gagné les galeries avec les collages de Picasso et de Braque, dès le début du XXe siècle, les affiches lacérées de Jacques de Villeglé et Raymond Hains dans les années 1960, ainsi que, plus récemment le travail d'Ernest Pignon-Ernest. En France, l'intérêt pour la rue a créé un cadre intellectuel attribuant des valeurs propres à ses modèles théoriques.

Cela étant dit, en raison de quelle nature la valeur artistique de certains graffitis de la rue est-elle reconnue? Pourquoi les graffitis des événements de Mai 68 ont-ils été évalués dans l'art différemment des graffitis américains? Comment les activités de certains sortent-elles du domaine de l'art quand elles sont dans la rue? Le graffiti possède-t-il de façon inhérente certaines particularités artistiques? Pourquoi les graffitis de la rue moderne comme les tags (signatures), les graffs (fresques), se distinguent du mouvement street art de par leur caractère esthétique, leur vocation artistique teintée de témoignages de leur époque, et coexistent auprès des artistes contemporains, comme les artistes d'avant-garde, dans l'art urbain du fait de leur autonomie. Le mouvement street art semble être, en réalité, parfaitement intégré par la culture bourgeoise et popularisé par le mass-média. Le graffiti *writing* se trouve de ce fait dans une situation contradictoire : il bénéficie des excès du marché de l'art, de ses débordements mercantiles, mais n'en accepte pas les critiques. La complexité des tags et graffs qui ne paraissent destinés qu'à l'entendement de quelques initiés d'une même tribu les rapproche des

⁴² Voir Brassaï, *Graffiti*, Paris : Flammarion, 1960.

⁴³ « Tu lis les prospectus, les catalogues, les affiches qui chantent tout haut / Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux / [...] Les inscriptions des enseignes et des murailles / Les plaques les avis à la façon des perroquets crient / J'aime la grâce de cette rue industrielle (« zone ») », cité par Philippe Hamon, *Imageries : littérature et image au XIXe siècle*, Paris : José Corti, 2001, p. 171.

⁴⁴ Voir Meyer Shapiro, « Courbet et l'imagerie populaire », *Style, Artiste, Société*, trad. Blaise Allan (etc.), Paris : Gallimard, 1982.

anciens graffiti ésotériques. Le capitalisme désordonne l'aspect rebelle du graffiti et de l'art-initiative en les rendant commerciaux. La rue contemporaine semble maintenant gagnée par les galeries ou occupée par les artistes eux-mêmes du fait de leur autonomie dans notre société de consommation, entraînant ainsi des querelles esthétiques.

Dans cette situation, comment les graffitis peuvent-ils témoigner d'intentions artistiques ? Quelles sont les traits inhérents au graffiti ? Découvrons-nous la forme innovante des œuvres de la rue uniquement pour créer un contre-modèle à l'académique ou pour sortir des limites esthétiques telles qu'elles sont représentées dans la littérature du XIXe siècle ? Comment ce genre « sauvage » est-il aujourd'hui lui-même devenu un art ? Par la caricature, le graffiti, les sources des images populaires, l'intérêt de l'artiste est-il simplement de promouvoir de nouvelles valeurs stylistiques ? Pour répondre ces questions, nous allons d'abord étudier les caractéristiques des graffitis anciens et ensuite nous pencher sur l'intérêt qu'ont les artistes non seulement dans l'aspect plastique des graffitis, mais également dans l'expression politique ou critique des événements de l'histoire, dans leur représentation de la société. Comme Erwin Panofsky a dit, « l'expérience re-créatrice d'une œuvre d'art ne dépend pas seulement de la sensibilité naturelle du spectateur et de son entraînement visuel, mais aussi de son équipement culturel »⁴⁵. Le graffiti représente la vérité sociale contre la société. Sa forme esthétique, son objet, le caractère rebelle de son geste, sont le reflet critique de leur société.

Notre étude doit garder en perspective les deux aspects de la relation entre caricature et graffiti, qui relèvent tous deux de la reproduction des images et de leur diffusion : la recherche formelle du graffiti et ses fonctions politiques. Du fait de cette approche, nous pouvons entrevoir les formes et la fonction des graffitis antiques, la relation du graffiti à la caricature, l'expérience de l'artiste par les graffitis, et la relation entre l'image et les mots dans les graffitis. En gardant toujours à l'esprit un intérêt pour les styles formels du graffiti, comme celui de la caricature, le primitif, l'enfantin, et celui des mots, nous pouvons apprécier l'approche critique des anonymes qui apparaît lors d'événements historiques et dont le caractère est évidemment politique, satirique et humoristique.

Pourquoi l'anonyme choisit-il la caricature comme forme d'expression ? En quoi la caricature représente-t-elle un moyen d'expression de la résistance du public ? Utilisée par l'anonyme, comme par l'artiste, elle reflète une pratique sociale et politique de l'image. Elle jouait souvent un rôle informatif essentiel, un principe formel de déformation du visage et

⁴⁵ Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations*, trad. Bernard et Marthe Teyssèdre, Paris : Gallimard, 1969, p. 43.

d'attaque du corps de l'objet de la caricature ; elle revêt également une fonction plus moderne. Nous allons bientôt étudier que l'œuvre *Voulez-vous aller faire vos ordures plus loin, Polisson !* (1883) de A. Bouquet, qui était parfaitement ce propos. Les graffiteurs de la rue inspirent donc les artistes modernes, tout autant que les messages intellectuels, philosophiques, ou politiques inscrits sur les murs par des anonymes.

Par ailleurs, nous faisons, à tout moment, la démonstration de la relation entre ces deux éléments que le monde de l'art, tel qu'il était, cherchait constamment à diviser, distinguer et opposer : le champ des beaux-arts et celui de la culture populaire dite « sauvage ». Quels sont les domaines de la culture populaire qui font preuve de capacités artistiques ?

Dans ce premier chapitre, nous suivons les traces des graffitis anciens. En général, ils présentent des témoignages historiques ou des traces culturelles de l'Antiquité. Mais nous remarquons l'étude d'Alexei V. Zadorojnyi sur les graffitis. Il, dans son étude « Transcripts of Dissent ? Political Graffiti and Elite Ideology Under the Principate (Transcriptions de la dissidence ? Graffiti politique et idéologie de l'Elite sous le principat) »⁴⁶, considère la complexité du graffiti comme symbole de la dissidence politique dans le discours littéraire de l'élite gréco-romaine.

Ensuite, parmi les formes du graffiti, nous allons découvrir une relation avec l'art primitif, naïf, ainsi qu'avec la calligraphie. Les stratégies de la caricature et les graffitis de la rue pouvaient se libérer dans l'art moderne, comme le montre en particulier l'étude de Brassai sur les graffitis de Paris. Mais les formes de la caricature, primitive, et populaire, empruntent à l'humour pour critiquer la société. Dans une approche critique des œuvres de Pablo Picasso, de Jean Dubuffet, d'artistes surréalistes et d'autres encore, nous pouvons remarquer qu'ils ont utilisé les formes artistiques du graffiti en tant que source d'inspiration, tout comme la littérature française a souvent pu mentionner l'atmosphère ou les graffiti de la rue parisienne.

Nous discuterons également de la fonction des graffitis, des questions esthétiques, ou encore de leur valeur artistique. Mais les artistes utilisent des styles populaires pas seulement en termes de sources esthétiques, mais également pour exprimer leur esprit de résistance face à la société. Quels sont les graffitis qui ont une valeur artistique ? Comment ce genre représente-t-il ou critique-t-il notre société, comme l'art a toujours essayé de le faire ? Nous convergerons vers une perspective nouvelle basée sur l'étude de la caricature par

⁴⁶ Alexei V. Zadorojnyi, « Transcripts of Dissent ? Political Graffiti and Elite Ideology Under the Principate », pp. 110-133, J.A. Baird et Claire Taylor (éd.), *Ancient Graffiti in Contexte*, London : Routledge, 2011.

Champfleury afin de savoir comment ce genre « sauvage » a pu devenir un art, comment cet acte personnel a valeur artistique, et pourquoi l'artiste « commet » cet acte, sortant ainsi du seul processus de découverte esthétique. Cette perspective va insister sur le fait que les graffitis ont une valeur artistique de par leur style, mais également de par leur message. Nous nous focaliserons sur les graffitis qui commentent ou montrent un événement historique et/ou politique.

Par ailleurs, ces graffitis présentent un style caricatural. Le graffiti et la caricature présentent des similarités. Sur la base de l'étude de la caricature dans les ouvrages *Histoire de la caricature antique* (1867) , *Histoire de la caricature moderne* (1865), et *Histoire de l'imagerie populaire* (1869) de Champfleury, *L'art et l'histoire de la Caricature* (2009) de Laurent Baridon et Martial Guédron, *A la Charge : la caricature en France de 1879 à 2000* (2005) et *La commune de Paris Révolution sans images ?* (2004) de Bertrand Tillier, nous réalisons que toute forme de graffiti est porteuse de message.

Dans le deuxième chapitre, nous expliquerons comment l'intérêt de la littérature pour la rue française ou ses artistes va influencer l'apparition d'essais avant-gardistes sur la culture populaire. Du reste, l'esprit rebelle français va de plus en plus s'installer comme mouvement historique ou pensée critique, dans les œuvres des artistes modernes d'avant-garde dans le mouvement artistique du graffiti au 20ème siècle. Les styles des graffitis antiques et leur caractère rebelle inspirent non seulement des formes de création aux artistes modernes, mais aussi un champ expérimental d'avant-garde dans l'art moderne.

Nous allons insister sur le fait que Guillaume Apollinaire et les surréalistes essayaient de partager un intérêt pour le graffiti, mais aussi de comprendre cet intérêt comme emblématique d'une fascination de la rue, mis en place en contraste avec des inscriptions officielles. Dans notre étude, nous confirmerons cette fonction du graffiti représentée par le rejet de la réglementation, des contraintes, de la hiérarchie et de la logique, tous les principes centraux de la pratique des artistes modernes qui se trouvent aussi dans le travail d'Apollinaire. Ce courant réfléchit toujours à la façon que ces artistes ont de critiquer leur société, jusqu'à aujourd'hui, la société de la consommation.

Nous nous pencherons sur les perceptives des graffitis et de la caricature français, continuellement en relation avec l'esprit artistique français, et les artistes qui abordent les problèmes sociaux avec une approche critique et innovante. La culture populaire devient en elle-même un art, et son incorporation ne se décide pas unilatéralement. Si l'on tient compte

du fait que l'œuvre d'art est liée à l'ensemble socio-culturel d'une époque, la compréhension du graffiti sera réellement plus efficace. Nous allons continuellement tenter de savoir comment le graffiti se classe et se situe dans l'espace public et dans l'art contemporain. L'intérêt principal de ce chapitre est dans l'établissement des caractères originaux du graffiti. Le sens de cette image ne découle pas uniquement de l'œuvre elle-même. L'interprétation de cette image dépendra du contexte socio-culturel et aussi du temps. C'est pour cette raison que nous allons faire attention au processus de l'évolution historique du graffiti. Nous allons donc mettre l'accent sur le fait que le graffiti ne peut être envisagé hors du contexte du discours socio-culturel et politique de la rue.

1. Le rôle et l'activité des graffitis anciens

Dans ce chapitre nous considérerons les caractères formels du graffiti traditionnel. En marchant sur les traces du graffiti ancien, nous allons analyser la forme des images à chaque période, leur style formel, leur expression littéraire, les messages de résistance. Cette étude montre bien les liens particuliers qu'à la France, anciennement occupée par l'Allemagne, avec la résistance. Nous analyserons la pratique de l'inscription des graffitis par rapport aux problèmes de l'alphabétisation, de la culture et de la mémoire à partir d'un point de vue explicitement contextualité et théorisé. Ces exemples sont situés historiquement et culturellement dans les œuvres classiques méditerranéennes de la fin de la République romaine et au début de l'Empire, et géographiquement dans la colonie Campanienne au sud de Pompéi.

Les découvertes sur les inscriptions cursives ou les alphabets et sur les images du graffiti dans l'étude de R. Garruci ont inspiré non seulement d'autres chercheurs comme Champfleury, Brassaï ou Asger Jorn, mais aussi les artistes modernes. Nous nous attarderons sur sa fonction, à savoir pourquoi un anonyme réalise l'acte du graffiti ou inscrit son message politique ou social sur le mur ; sa valeur artistique afin de comprendre comment les artistes ont pu faire de ces graffitis un art ; ou encore son rôle pour savoir comment le graffiti représente la société de manière critique.

Par ailleurs, R. Garruci avait étudié le style des alphabets et montré que cet art visuel était lié à l'écriture. Mais nous tenterons d'établir une relation plus large entre les mots et l'image, relation dans laquelle le mot est l'image, et l'image est mot, tous deux représentant catégoriquement le message⁴⁷. Nous allons donc examiner l'applicabilité des théories socio-scientifiques d'une relation entre l'image et les mots pour évaluer l'importance culturelle et sociale de graffiti. L'expression satirique tout comme la poésie était personnelle. Leur acte est répété, spontané ou vandale, et exprime la conscience de l'acteur à propos d'un sujet ou d'une question intellectuelle ou sociale. Cette perspective anonyme présente l'attitude des artistes tels que Marcel Duchamp ou de d'avant-garde. Nous aborderons donc le graffiti en tant que pratique. Le contexte des graffitis n'est pas seulement historique et spatial, mais aussi performatif, impliquant une relation entre le public et leur conscience intellectuelle. De fait, le graffiti a ajouté sa pierre à chaque période et provoqué systématiquement un engouement populaire pour la spontanéité de son geste.

Le graffiti est constitué de l'inscription elle-même, de l'image elle-même, ou de l'image et des mots. Pour cette étude, nous allons d'abord rechercher les caractères formels des graffitis, tout en étudiant les contextes sociaux ou culturels. Nous allons ensuite approfondir la question de leur valeur artistique, pour finalement discuter de leurs fonctions socio-culturelles dans la rue.

⁴⁷ Cette étude montre les œuvres diverses de René Magritte, et tout particulièrement *Les Mots et les Images* (1928) dans la *Révolution surréaliste* en 1929. En amont de ces fondements théoriques de Magritte sur les mots et l'image, nous avons porté notre attention cette fois à leur coopération réciproque dans ses peintures. Les mots et l'image y dominent sans exception la réalité. La représentation faite par les mots et l'image n'est plus une simple mimésis qui est ressemblante au monde extérieur. Ni les mots ni l'image ne permettent seuls de décrire le monde extérieur d'une manière exacte. D'où vient la nécessité de les combiner, c'est-à-dire d'organiser leur coopération réciproque et aussi de s'interroger de quel sens est justement dérivé cette coopération dans les œuvres de Magritte.

Tout cela nous permet non pas de voir et d'apprécier les œuvres de Magritte telles qu'elles sont, mais de les « lire » en nous référant à l'écart entre les mots et l'image. On aurait pourtant tort de dire qu'il raconte tout simplement le rapport entre les mots et l'image. Au contraire, il exige des spectateurs de participer plus activement à l'interprétation de ses œuvres en faisant bien sûr attention au rapport entre les mots et l'image. Car la notion de sens figé et unique s'effondre dans ses œuvres à cause des relations entre l'objet et son image et aussi entre les mots et l'image, telles qu'elle s'y se présente.

Au bout du long parcours, nous avons pu constater les deux points suivants : l'un est que la résolution du problème de la représentation est indispensable à la compréhension des œuvres de Magritte ; plus concrètement, l'effondrement du rapport entre les mots et l'image n'est pas indifférent à la déconstruction de la théorie traditionnelle de la représentation ; et le second est que grâce à cette théorie révolutionnaire de la représentation, Magritte a beaucoup contribué à frayer une voie nouvelle à la peinture contemporaine, notamment conceptuelle, qui ne cesse de se développer en élargissant son champ de possibles et en allant surtout au-delà de la peinture figurative.

1.1. Les traces des graffitis dans l'histoire, et plus particulièrement en France : vers un caractère essentiel

Les traditionnelles inscriptions sur pierre ou aux murs de la ville sont soigneusement tracées à la peinture noire ou rouge. Des graffitis sont jetés d'une main plus hâtive. Les graffitis, tracés à la pointe dure dans le stuc ou les enduits peints, en caractères cursifs, sous l'effet d'une émotion fugitive, de l'enthousiasme, de la colère, ou simplement pour noter des achats ou la liste de tâches à accomplir, sont plus spontanés, et leur fraîcheur, leur incongruité parfois les rendent encore attachants. Les graffitis ont toujours apporté un témoignage sur la vie de chaque période. Et les inscriptions, étaient de préférence écrites sur les murs des espaces publics, sur l'intérieur des habitations, dans et autour de l'espace de travail. Mis à part la variété topographique, dessins et écritures latines ou grecques racontent un quotidien méconnu comme les comptes, les achats, la vie scolaire, etc. Ils reflètent l'engouement populaire pour des événements sportifs, comme de simples noms personnels, des salutations et des textes érotiques, mais un grand corpus d'exemples picturaux comme des personnages, animaux, bateaux, ainsi que des images plus abstraites existe également⁴⁸. Ils parlent d'amour et de sexe et présentent souvent le désir simple. C'est la spontanéité du geste anonyme.

Les graffitis découlent souvent de dessins enfantins pour les silhouettes humaines, les visages d'homme, les animaux, etc. En dépit de critères stylistiques, l'aspect naïf, mal proportionné ou maladroit de certains graffitis a souvent incité à en faire des dessins d'enfants. Par exemple, le succès évident des bonshommes, réalisées de toutes les façons possibles, tient au fait qu'ils sont, avec les animaux, un sujet de prédilection pour les enfants d'hier et d'aujourd'hui. Le dessin d'un bonhomme, par ses transformations physionomiques, révèle des states de l'évolution d'un enfant, quelle que soit son époque.

⁴⁸ Benefiel, R., « Dialogues of ancient graffiti in the House of Maius Castricius in Pompeii », *AJA* 114, 2010, pp.59-101; Kruschwitz, P. « Patterns of text layout in Pompeian verse inscriptions », *Studia Philologica Valentina* 11, 2008, pp.225-264; Milnor, K. « Literary literacy in Roman Pompeii: The case of Vergil's Aeneid », dans éditions de W.Johnson and H. Parker, *Ancient Literacies : The Culture of Reading in Greece and Rome*, Oxford: Oxford University Press, pp.288-319; Funari, P.P.A. et Garraffoni, R.S., « Reading Pompeii's walls : a social archaeological approach to gladiatorial graffiti », T. Wilmott (éd.), *Roman Amphitheatres and Spectacula: a 21st-Century Perspective. Papers from an international conference held at Chester, 16th-18th February, 2007*, Oxford : Archaeopress, 2009, pp. 185-194 ; Funari, P., « Graphic caricature and the ethos of ordinary people at Pompeii », *Journal of European Archaeology* 1, 1993, pp. 133-150, cité par J.A. Baird et Claire Taylor (éd.), *Ancient Graffiti in Contexte, op.cit.*, pp. 1-2.

C'est ainsi qu'apparaît un personnage sur la peinture à fond jaune de la probable salle de classe du quartier *INSULA 1* d'Avenches (fig. 1)⁴⁹. Une figure aux bras sortant de la tête, incisée en bas de paroi, révèle une étape de représentation enfantine du corps humain, tout comme le bonhomme dessiné d'un trait, en incluant tous les éléments du corps⁵⁰. Nous proposons un autre exemple : le petit bonhomme de Périgueux (fig. 2). Le personnage, un homme plutôt qu'une femme, est tracé de façon schématique : son corps avec la barre de la tunique forme un A, les mains au bout des bras écartés n'ont que trois doigts et la tête est une boule ronde ; un soleil à huit rayons le surmonte et l'inscription SAL portée sur le côté est sans doute à compléter en SAL<VE>, « Salut »⁵¹. Ces dessins d'enfants montrent la vie scolaire et le mur devient espace d'exercice.

Des dessins sur les murs antiques ont été étudiés par R. Garruci, dans ses ouvrages *Les murs murmurent : graffiti gallo-romains* publié sous la direction d'Alix Barbet et de Michel Fuchs, et *l'Ancient graffiti in Context* édité par J.A. Baird et Claire Taylor, dans lesquels ils se penchent sur les *Graffiti de Pompéi*. A Pompéi, les noms ou les signatures d'anonyme ont d'abord été grattées sur différentes surfaces. Les combats de gladiateurs occupent certes une place très importante dans les sujets favorisés par les graffiti. Les annonces officielles, dont les façades de Pompéi nous restituent le contenu, et les dépliant qui circulaient dans les rues et sur les gradins, mentionnaient le motif de la fête, le nom de l'organisateur des jeux, le nombre de gladiateurs et leur spécialité, parfois certains aménagements de confort comme le déploiement d'un velum pour protéger les spectateurs du soleil. Les témoignages gravés par des spectateurs passionnés nous restituent eux une image très vivante des protagonistes, donnant parfois leur nom pour signaler leurs victoires⁵².

Nous analyserons une œuvre consistant en une image et des mots *OCEANSVS. I. XIII V.* (fig. 3): *Oceanus libertus, XIII uictoriarum, uicit.* (Oceanus l'affranchi, aux treize victoires, vainqueur (C.I. L. IV, 8055 a)⁵³. Nous connaissons actuellement plusieurs centaines d'inscriptions pompéiennes, dont seule une infime partie est ici présentée, sans aucune

⁴⁹ Chasse à AVENCHES, *insula 1*, salle de classe (?). L. 15,5cm, H. 15,6cm. Fin du 1^{er}-début du II^e siècle ap. J.-C. Musée romain d'Avenches. Fuchs 1989, p.16-19 ; Fuchs M., Béarat H., Analyses physico-chimiques et minéralogiques de peintures murales romaines d'Avenches, I : du pigment à Avenches, Bulletin Pro Aventico, 38, 1996, p.38 ; Roduit 2006, pp. 34-35 (cat.15), cité par Aliz Barbet et de Michel Fuchs, cat. *Les murs murmurent : graffiti gallo-romains*, musée romain de Lausanne-Vidy, Gollion : Infolio, 2008, p. 97.

⁵⁰ Ils ont expliqué que le bonhomme à grosse tête dont le tronc, les bras et les jambes sont assemblés en pièces détachées, est réalisé par des enfants âgés entre quatre et six ans. *Ibid.*, pp. 50-51.

⁵¹ Pas avant le milieu du 1^{er} siècle ap. J.-C. Dépôt de la ville de Périgueux. Inédit. Cité par *Ibid.*, p. 61.

⁵² *Ibid.*, p. 68.

⁵³ Textes choisis et traduits du latin par Philippe Moreau, *Sur les murs de Pompéi*, Paris : Gallimard, 1993, p. 13.

ambition érudite et sans autre but que l'agrément du lecteur. Ces inscriptions et peintures politiques réalisées sur le mode grivois portent un message public à une période différente et chaque fois suite à une demande officielle comme l'image *ARACINTVS L IIII PISITIARIO*⁵⁴ (fig. 4).

Mais par les expressions lucides, le graffiti dans le monde romain était souvent associé à la politique et a été une façon populaire de parler de retour à l'autorité. Comme le montre l'ouvrage *Sur les murs de Pompéi* avec cent vingt-trois inscriptions lapidaires et pariétales choisies et traduites du latin par Philippe Moreau, les inscriptions gravées dans la pierre ou le marbre révèlent surtout la vie politique de la cité, les noms et les activités de ses magistrats et de ses élites comme dans le reste du monde romain. Les inscriptions funéraires, stéréotypées dans leur forme et leur contenu, relèvent également d'une épigraphie convenue, un peu contrainte et guindée.

La particularité de Pompéi est d'avoir conservé aussi des inscriptions, peintes sur la chaux et tracées à la pointe dure sur l'enduit des murs, dont les auteurs ne souhaitaient pas qu'elles traversent les siècles : d'où leur spontanéité, leur fraîcheur souvent, leur verdeur parfois, qui donnent au curieux le sentiment d'entrer, comme par effraction, dans les préoccupations quotidiennes, banales ou touchantes, les goûts et les passions des Pompéiens d'avant l'ensevelissement sous les cendres du Vésuve⁵⁵. Comme les styles du graffiti de Pompéi, ces sujets apparaissent continuellement dans le graffiti que Christian Colas analyse à Paris. Nous découvrons la vision religieuse sur les murs de l'église Saint-Médard à travers les images de la rébellion de Satan contre Dieu, de diable, du bouc, les signes sacrés et miracles. Il classe

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Les graffiti qui illustrent le volume sont extraits du *Corpus Inscriptionum Latinarum*, vol. IV, Berlin, 1871, éd. C. Zangemeister (Académie Royale de Prusse), réimpression 1957 (5215) et du *Corpus Inscriptionum Latinarum*, vol. IV, fasc.3, 1, 1952, éd. M. Della Corte (8055 et 8056). Les légendes comportent la transcription des textes des graffiti, leur lecture avec résolution des abréviations et leur traduction. Le classement par signes des inscriptions de Pompéi par Philippe Moreau contenait des sujets divers : Prière, Clientèle, Campanilisme, Vedette, Femmes et politique, Hypocondrie, préférences, méditation poétique, Liste d'achats, Le peintre d'inscriptions, Parasitisme, Aux âmes bien nées..., Gladiature, Souvenir, Militantisme, Plaisirs Populaires, Médecin, Politique, Faiblesse, Piété filiale, Politique et spectacle, Agaceries d'Amoureux, Clientèle et clientèle, Piété impériale, Libéralisme, Préciosité, Compte rendu, Naïveté, Popularité, La cabaretière, Culture, Mauvais plaisants, privé et public, Ecole libre, Gladiature, Ouvrages de dames, Avertissement, Paradoxe, Professionnelle, Ennemie, Les Rivaux, La maison qui parle, Couple, Lobby, Hygiène publique, Tendresse, Le monde des affaires, Francs Buveurs, Palmarès, Evergétisme, Ambiguïté, Marché de l'immobilier, Humour Electoral, Encouragements, Confiance, Vol à l'étalage, Civilités, Cri du cœur, Tendres souhaits, Désamour, Abandon, Tifoso, Évergétisme, Haine, Supplique amoureuse, Contradiction, Groupe, Affranchissement, Déception, Honneurs, Sélection, Culte impérial, Pathos, Foi, Romantisme, Lassitude, Rescapés, Bonheur, Camaraderie, Parti, Propriété, Supporter, Déçue, Envoi. Voir, *Ibid.*

également les formes des graffitis ou d'inscriptions : visions érotiques, carrés d'initiés, un mercenaire au cachot, la nef des nautes, le répertoire iconographique des graffitis ; le trèfle, des outils tels que marteau, clé, et lunettes; nom et prénom, un bestiaire, girafe, zébu ; soldat prussien, lettres de noblesse, fraternité, margot, héros de la Commune, Le chant de la clairière, etc⁵⁶.

Les dessins et les lettres se côtoient, parfois s'interpénètrent. Disparates, leurs fonctions sont multiples. Laisser sa trace, même ténue, c'est vouloir communiquer, faire passer un message, transmettre du sens. C'est indiquer son appartenance, se distinguer, manifester son identité. Les témoignages que nous apportent les graffitis antiques sont à ce titre extrêmement précieux, nous informant, de la manière la plus expressive, sur la société et la culture dont ils sont le reflet. Par la spontanéité du langage ou du geste, par le côté cavalier de leur présence sur tel ou tel support, à tel endroit, ils nous offrent l'immédiateté du quotidien des premiers siècles de notre ère⁵⁷.

Le style et le contenu changent-ils de sens en fonction de l'espace où se trouvent les graffitis ? Nous pouvons en prendre comme exemple les graffitis à Pompéi pour lesquels une écriture ou un dessin plus achevé occupe les pièces d'habitation. L'écriture était, à l'époque, une forme de privilège, ainsi que l'explique J.-P. Bost :

« En fait, l'écriture se rencontrait surtout dans deux domaines particuliers, celui de l'autorité publique, comme indispensable instrument du pouvoir, et celui de l'esprit, comme support obligé de la culture. Le monde des utilisateurs était donc passablement restreint : en dehors des classes cultivées (intellectuels et élites sociales), il se réduisait à un groupe étroit de spécialistes (scribes, copistes, écrivains publics, personnel des ateliers épigraphiques, fonctionnaires civils ou militaires) au statut souvent modeste »⁵⁸.

La distinction paraît certes facile entre inscriptions officielles et graffitis privés, mais quels sont les domaines d'expression de ces derniers ? Il y a des caricatures et des écrits, les uns éclairant parfois les autres. En imaginant que le graffiti contestataire devait certainement être

⁵⁶ Christian Colas, *Paris Graffiti : Les marques secrètes de l'histoire*, Paris : Parigramme, 2010.

⁵⁷ Sous la direction d'Alix Barbet et de Michel Fuchs, *Les murs murmurent : Graffitis gallo-romains*, op.cit., p. 195.

⁵⁸ Bost, J.-P. Exploits amoureux à Limoges au III^e siècle après J.-C. : trois graffitis de la « maison des Nones de Mars », *Travaux d'Archéologie Limousine*, 13, 1993, pp. 53-57., cité par Sous la direction d'Alix Barbet et de Michel Fuchs, *Les murs murmurent : Graffitis gallo-romains*, op.cit., p. 16.

déchiffrable pour le passant antique, on remarque des inscriptions sauvages et des graffitis (dessins) sans mots. Mais nous devons distinguer expression métrique et graffitis littéraires aux desseins politiques.

La forme, la langue de l'écriture, de même que les mots et leur police, accompagnant l'image ont tous leur importance. Les graffitis inscrits sont presque tous en lettres latines, avec quelques exceptions intéressantes : un texte entièrement en grec, ou un mélange de lettres grecques et latines indiquant la culture de l'auteur. Les images sont porteuses de messages en elles-mêmes et par le contexte social. C'est-à-dire que le graffiteur va parfois jusqu'à exploiter le cadre peint pour y insérer son message. Nous remarquons que ce geste, contrairement aux tags ou graffs dont la recherche esthétique l'emporte de loin sur le message, est différemment apprécié du public et des autorités. Nous les situons quelque part entre art de la rue et incivilité, entre liberté d'expression et vandalisme. Le geste n'est alors plus aussi spontané. Il est mode d'action. Ces témoignages sont tout ce qui nous reste de l'humeur, de l'écriture et du langage quotidiens des petites gens, pour la plupart de ces inscriptions.

Robecca R. Benefiel confronte le fait que, dans Pompéi, de nombreuses maisons, y compris celles de riches propriétaires, ont ce qui pourrait apparaître à un observateur moderne comme une relation aléatoire sur leurs murs. La présence de quatre styles dans la maison, atteste que l'acte de l'inscription de graffiti est une activité sociale dans les espaces centraux et les plus visibles de la maison. Benefiel montre que l'écriture sur le mur peut être utilisée à des fins pratiques, ou didactiques, et pourrait être le résultat de cette activité sociale en permettant à ces graffitis de raconter un certain nombre d'histoires⁵⁹. Il participe de la connaissance des grandes résidences de l'élite locale. Au lieu de se concentrer entièrement sur le contenu écrit de ces graffitis individuels, il est nécessaire d'élargir notre point de vue en abordant ce groupe de graffitis dans son ensemble. Le grand nombre de graffitis inscrits ici et l'unité des messages qu'ils partagent suggèrent que leurs auteurs ont été impliqués dans une conversation continue⁶⁰.

En examinant les graffitis dans le paysage urbain, sur des sites tels que Pompéi, Dura et Aphrodisias, nous pouvons constater l'omniprésence de ce type de pratique d'écriture dans les villes anciennes. Hormis des différences de contenu, il faut aussi montrer la disparité de la production, du public et de la signification historique. La corrélation élargie observable à

⁵⁹ Rebecca R. Benefiel, « Dialogues of Graffiti in the house of the Four Styles at Pompeii (CASA Dei Quattro Stili, 1.8.17) », éd par J.A. Baird et Claire Taylor, *Ancient Graffiti in Contexte, op.cit.*, p.11 et pp. 21-48.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 21-26.

Pompéi entre le contenu du texte et la technique – peinture ou inscription – n'existe pas dans les autres villes⁶¹. Le graffiti peut être la preuve d'activités qui se déroulent dans des espaces particuliers, telles que les pratiques religieuses dans les tours de fortification, ou comment il peut être utilisé pour examiner la présence et le mouvement des groupes particuliers dans les espaces privés et publics. C'est notamment le cas de l'armée romaine. Nous pouvons aussi voir les tendances linguistiques des communautés particulières, et l'usage du latin dans certains contextes.

Dans d'autres cas, qu'il s'agisse d'une inscription *kalos*, d'un nom de personne, du dessin d'un phallus ou d'une empreinte, le graffiti crée un lien entre le texte ou l'image et l'individu. La rédaction d'un nom commémore la présence d'une personne dans un certain domaine. Qui plus est, les identités sociales attribuées au nom peuvent être multidimensionnelles et variables. Les lecteurs du graffiti moderne peuvent voir les auteurs de porte-noms comme des vandales, mais les auteurs ne se considèrent pas nécessairement de cette façon. Ecrire son nom est plutôt une manière de communiquer avec les autres au sein d'une culture du signe ou de négocier un statut au sein d'une même communauté. La pratique d'écrire un nom, ainsi que la réception de celui-ci, situe donc à la fois le propriétaire et le lecteur dans une communauté⁶².

Les inscriptions étaient très formelles et stylisées, néanmoins elles varient en longueur et en qualité littéraire. Nous pouvons observer un grand nombre des mêmes motivations qui sous-tendent la création de tous ces morceaux de l'écriture. Dans un article récent, K. Milnor interprète le graffiti « littéraire » à Pompéi comme un « acte » plutôt qu'un « texte ». Il explique : « Les graffitis décrivent non seulement les sentiments que (...les) mots expriment, mais la pratique de l'écriture de ces mots sur les murs »⁶³.

Par conséquent, l'association entre le simple texte et l'image inscrite, rayée, ou peinte sur une surface, et le statut social, est complexe. Aux côtés des graffitis à caractère officiel, que nous avons pu observer sur les murs extérieurs des bâtiments, l'intérieur des maisons s'est trouvé être un lieu d'expression très important pour cette forme artistique: en fonction de la hauteur des graffiti sur les murs, il a été possible de les attribuer tantôt aux enfants de la

⁶¹ D'après les recherches de Katherine V. Huntley, les graffitis des enfants sont possibles à Pompéi. Mais la diversité des graffitis à Dura sur l'étude chez J. A. Baird est également évidente. Katherine V. Huntley, « Identifying Children's Graffiti in Roman Campania » ; J. A. Baird, « The Graffiti of Dura-Europos : A Contextual Approach » cité par *Ibid.*, pp. 49-68 et pp. 69-74.

⁶² Claire Taylor, « Graffiti and the Epigraphic Habit: Creating Communities and Writing Alternate Histories in Classical Attica », cité par *Ibid.*, pp. 94-95.

⁶³ *Ibid.*, p. 7.

maison, tantôt aux esclaves, tantôt aux citoyens eux-mêmes, attestant de leur culture. P. Funari suggère que certains types de graffiti picturaux à Pompéi expriment des aspects de la culture populaire à travers la caricature. Il s'agirait d'une critique des structures de pouvoir existantes d'une volonté de les substituer des récits alternatifs⁶⁴.

Nous pouvons citer, en outre, une étude d'Alexei V. Zadorojnyi qui considère la complexité des graffitis comme symboles de la dissidence politique dans le discours littéraire de l'élite gréco-romaine. En explorant les techniques utilisées comme une rencontre des idéologies de l'élite du pouvoir et de l'humour, il évalue les attitudes de ces écrivains envers le graffiti dans le contexte de leur éducation culturelle et littéraire. Le graffiti, selon lui, est tenu comme représentant d'une altérité socio-culturelle, mais en même temps il habilite la dissidence politique au sein de l'élite.

Dans cette perspective, nous allons discuter des sources de l'art et montrer les différences de message, personnel et intellectuel, des anonymes, donnant une interprétation consciente et critique des événements historiques et des problèmes socio-politiques de l'époque. Est-il possible de reconstituer les attitudes à l'égard des graffitis parmi l'élite intellectuelle grecque et romaine dont la supériorité culturelle et politique repose sur l'engagement de la *paideia* littéraire comme une matrice dynamique et compétitive, mais aussi comme un aspect conservateur? Quel risque courrait l'élite impériale à le pratiquer en tant que sujets de la classe supérieure dans un état autocratique ?⁶⁵

Les graffitis de Pompéi, comme les images de gladiateurs, étaient souvent des images ou des textes à caractère officiel gravés. Mais nous avons découvert que leur fonction essentielle était l'expression de l'opinion politique et offrait des perspectives intéressantes sur le débat politique à travers la surface textuelle. L'attitude critique du graffiti par les anonymes, à l'intérieur de la maison ou dans la rue, est un mode d'expression intellectuel et ne concerne souvent que les personnes éduquées. Les graffitis ont une grande affinité pour les textes et les images peintes qui partagent ces caractéristiques. Certains graffitis actuels sont apparentés à une expression largement contestataire. Leur pratique étant aujourd'hui illicite, il est tentant de chercher dans sa forme ancienne des images qui échappaient aux normes en vigueur et qui bousculaient éventuellement les sensibilités. Or, un renversement complet du questionnement

⁶⁴ P. Funari « Graphic caricature and the ethos of ordinary people at Pompeii », *Journal of European Archaeology* 1, 1993, pp.133-150. cité par *Ibid.*, p. 12.

⁶⁵ Alexei V. Zadorojnyi, « Transcripts of Dissent? Political Graffiti and Elite Ideology Under the Principate », J.A. Baird et Claire Taylor (éd.), *op.cit.*, pp. 110-111.

s'impose, à nouveau, dès lors que nous observons cette production « sauvage » d'images spontanées et anonymes, nous nous focalisons cependant sur la recherche des graffitis sur les murs qui manifestent un goût particulier pour la transgression explicite ou la résistance envers l'époque.

Les graffitis représentaient une trajectoire de dissidence, même si leur message n'était pas ouvertement politisé. Mais avilir la propriété établie de l'espace, se la réapproprier, constituait déjà une entreprise politique. Le Moyen Âge ne nous a pas laissé de graffiti franchement contestataires et polémiques, du genre de celui relevé par le chroniqueur. Même en admettant une censure rigoureuse, le graffiti médiéval peut être considéré, par son nombre et son contenu comme une pratique liée à des intentions qui le situent assez loin de l'outrage et de la critique sociale. Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet proposent différents exemples qui permettent de penser que le fait d'écrire et de dessiner sur un mur au Moyen Âge ne constituait par en soi un acte transgressif⁶⁶. Il servait alors à publier des messages politiques et sociaux, des annonces ou des messages personnels presque jamais officiels, produits par la spontanéité d'anonymes. Les graffitis pouvaient être des annonces électorales, des messages de supporters à leurs athlètes préférés ou encore des messages à caractère religieux ou érotiques.

Les inscriptions ou graffitis ont parfois une importance historique qui est loin d'être anecdotique. Par exemple, le *Tête d'homme casqué* (fig. 5) du Donjon du Château de Vincennes montre que l'homme casqué a le profil d'un « *Landsknecht* (lansquenet) ». Ces « Serviteurs du pays » appartiennent à des phalanges de mercenaires créées par l'empereur Maximilien Ier de Habsbourg vers 1480. Contrepoints efficaces aux mercenaires suisses, les plus recherchés à l'époque, ils sont recrutés dans les parties germaniques de l'Europe centrale et du Nord. Nous les retrouvons notamment à Pavie (1525), dans les rangs de l'armée de Charles Quint qui bat les troupes françaises sur les ordres de François Ier. Ensuite, catholiques et protestants français s'attachent les services de ces soldats nommés lansquenets pendant les guerres de religion du XVI^e siècle. Le graffiti de l'homme au casque doit dater de cette époque⁶⁷.

⁶⁶ Comme nous pourrions encore nous en rendre compte en consultant M. Blindheim, *Graffiti in Norwegian Stave Churches c. 1150-c.1350*, Oslo, Universitetsforlaget, 1985 ; J. Lapeyre, *Graffiti, du Moyen Âge au XVIII^e siècle*. Exposition, Dieppe, 1964 ou les actes des colloques internationaux du Centre international de recherches de glyptographie depuis 1982, cité par Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar, Vincent Jolivet, *Image et transgression au moyen Âge*, Paris : Lignes d'art, 2008, pp. 105-106.

⁶⁷ Christian Colas, *Paris Graffiti : Les marques secrètes de l'histoire*, op. cit., p. 25.

Par ailleurs, les événements historiques sont présentés par les graffitis politiques de manières diverses. Le graffiti qui souvent demeure un exutoire, un moyen de défoulement, s'attaque à l'événement historique. Les graffitis français présentent de plus en plus un cri d'humour, de révolte, parfois de poésie sur la grisaille d'un mur. Ils demeurent le reflet critique d'une époque à la différence d'autres graffitis. Les inscriptions « 1817 VIVE LE ROI DE ROME » dans la cour carrée du Louvre, « VIVE la République 1848 » dans les Combles de l'église Saint-Germain-des Prés, « 23 juin 1848 » dans la cour Carrée du Louvre, et « Vive la Commune 1871 Rigault Vermesh » à l'église Saint-Eustache⁶⁸, ces témoignages historiques sont situés dans des lieux particuliers.

Plus de mille personnes, des résistants de différentes organisations engagées dans le combat contre l'occupant et Vichy mais aussi des otages moins impliqués, ont été fusillées au mont Valérien par les Allemands pendant l'Occupation. Ils ont été détenus dans la chapelle avant d'être conduits, quelques dizaines de mètres plus loin, à la « clairière ». Des dizaines, voire des centaines de graffitis constellaient les murs de cette chapelle avant qu'une restauration ne les efface pour la plupart : seule une douzaine d'entre eux a été conservée.

« ABEL VACHER DE MEUDON
FUSILLÉ OCTOBRE 1943
VIVE LA FRANCE
PIERRE VALLEJO
FUSILLÉ LE 2 OCTOBRE
BELLEC ROBERT
FUSILLÉ LE 2 OCTOBRE 1943
VIVE LA FRANCE »⁶⁹ (fig. 6)

De nombreux documents de même nature avaient également été collés sur les murs des villes et des villages de la partie de la France occupée par les Allemands, puis, après leur entrée en zone libre le 11 novembre 1942, sur la totalité des maisons publiques et privées, des palissades et des arbres, de l'ensemble de notre pays. En fait, pendant quatre années les Français ont subi le plus extraordinaire « matraquage » de propagande de leur histoire, une

⁶⁸ *Ibid.* p. 78, p. 81 et p. 90.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 126.

propagande imposée par l'occupant, qui s'ajoutait à celle dispensée par les journaux et les radios à son service ou, plus précisément, au service de ses intérêts politiques et militaires.

Mais il était difficile pour les résistants d'engager une riposte contre les affirmations affichées de la propagande allemande : le risque en était trop grand et, jusqu'au débarquement allié de 1944, très rares furent les affiches émanant de la Résistance ; ses militants se limitèrent, malgré le danger couru, à lacérer les affiches allemandes ou à en ridiculiser le message par des inscriptions lapidaires, le plus souvent à la craie, deux gestes sévèrement punis. Entre la propagande allemande et l'action informative de la Résistance, très modeste sur le plan mural, prennent place deux séries d'affiches entre 1940 et la libération : celles du gouvernement de Vichy, celles des partis politiques favorables à la collaboration, *perinde ac cadaver*, avec le vainqueur provisoire de juin 1940, les unes et les autres présentant un grand intérêt⁷⁰. De multiples inscriptions recouvrent les fresques de l'église San Zeno de Verone (Italie), faisant référence à des événements précis, des tremblements de terre comme sur le graffiti en haut à gauche (« 1965 fu il terremoto grande »), des guerres et des mises à sac. Les plus anciens, retrouvés dans la crypte, font allusion à l'assassinat de l'empereur Berengario en 924⁷¹.

Toutefois, dans la plupart des cas, le graffiti témoigne avant tout d'une marque de soi dans l'espace et devient la trace d'un parcours individuel. Le fait de graver ou d'écrire sur un mur, une porte, objets immobiles et permanents, donne une dimension stable à un être dont le destin est de quitter le lieu auquel il est temporairement affecté. Les prisonniers ne sont pas les seuls à laisser leur signature : par exemple, les soldats en faction, les bergers, procèdent de même. Le mur, matérialité de l'enfermement, devient le support de l'expression. Nous pouvons y voir un effort d'appropriation du lieu par l'auteur contraint de demeurer sur place, et qui profite d'un temps inactif pour tracer des messages et des dessins⁷².

Les graffitis de résistants sur les murs du fort de Romainville de 1940 à 1944, spécialement la casemate n° 17, conservent des traces des événements historiques. Ces graffitis sont polymorphes. Certains forment des pictogrammes, des représentations figurées ou non, dont le sens n'est pas toujours évident. D'autres se présentent sous la forme de lettres et de chiffres. Mais qu'il soit illisibles ou parfaitement déchiffrables, ils peuvent s'avérer difficiles à

⁷⁰ Pierre Bourget et Charles Lacretelle, *Sur les murs de Paris et de France 1939-1945*, Paris : Hachette réalités, 1980, p. 7.

⁷¹ Sylvie Zidman, « les graffiti », Thomas Fontaine, Sylvie Zaidman, et Joël Clesse, *Graffiti de résistants sur les murs du fort de Romainville, 1940-1944*, Lyon : LIBEL, 2012, p. 47.

⁷² *Ibid.*, p. 48.

comprendre. Le sens du message n'est pas forcément apparent, tant cette écriture rapide et personnelle comporte des énigmes. Les graffitis de la casemate n° 17 ne font pas exception. Généralement brefs, ils représentent des mentions autographiques dont la lisibilité est parfois perdue, des éléments de décompte du temps, des représentations, tels des portraits de femme, des évocations de la guerre ou de la Résistance.

Plus proche encore de notre objet d'étude, le sociologue Michel Borwicz, lui-même ancien détenu en Pologne pendant la Seconde Guerre mondiale, s'est intéressé dès 1954 à la signification des inscriptions murales dans sa thèse⁷³. Le tracé des graffitis est une question de moment dans un parcours, ce que Michel Borwicz appelle « l'influence de changements décisifs et d'impressions mémorables »⁷⁴. Ceci explique que l'expression d'Armand Dutreix soit réduite à une simple mention de nom sur la paroi de la casemate n° 17 en juin 1943 à Romainville, alors qu'il écrit « Vive la France » sur le mur de la chapelle du Mont-Valerien, le 2 octobre 1943, avant son exécution. Michel Blondan a également analysé les lettres et les graffitis de prison du FTP Louis Perrot. Grâce à leurs travaux, nous pouvons tenter de donner quelques éléments de compréhension sur ce qui a pu animer les auteurs des inscriptions ou des graffitis. Ces graffitis traduisent la volonté de laisser une trace de son identité et d'indiquer pour mémoire son passage dans les lieux, avec des compagnons de détention. Bon nombre d'inscriptions racontent une histoire, celle de soi-même et de son groupe.

L'intérêt pour les graffitis de la Seconde Guerre mondiale s'était manifesté dès la Libération comme les graffitis de la casemate n° 17. Ailleurs, ces graffitis se révèlent précieux pour la connaissance de la répression en France occupée. A Romainville se mêlent les deux dimensions mémorielles et d'identification des victimes, de trace et de source. Mais en août 1944, lorsque les Résistants des Lilas entrent dans un fort vidé de ses détenus, la volonté de trouver des informations est dominante. À la Libération, le graffiti est considéré comme une archive à ajouter aux autres.

Cette étude des graffitis de la casemate n° 17 a révélé que bon nombre d'inscriptions étaient suffisamment renseignées pour permettre d'en identifier les auteurs. Elles indiquent des informations fondamentales : des noms, des lieux de vie ou d'arrestation, des dates d'incarcération⁷⁵. Les graffitis permettent d'aller de la trace matérielle au message, du message à l'histoire. Nous avons pensé que l'analyse de ce matériau pourrait jouer un rôle

⁷³ Borwicz M., 1954, cité par *Ibid.*, p. 49.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 50

⁷⁵ *Ibid.*, p. 87.

d'amplificateur des études historiques, en facilitant la porosité entre le savoir historique et toutes les pratiques mémorielles. Cette idée est née de notre propre attraction face aux murs de la casemate n° 17, couverts de messages infimes et forts. L'analyse des lieux, des traces et des objets sont d'autres modes d'écriture du récit historique et forment un media pédagogique très fort⁷⁶.

Nous avons trouvé des graffitis qui témoignent de l'histoire ou d'événements politiques. Nous nous sommes plus intéressés au graffiti de l'anonyme qui a répété une pratique spontanée ou vandale s'exprimer, plutôt qu'aux caractères officiels gravés ou aux actes de insensés de certains anonymes. Pour autant, quelle que soit la motivation, nous savons que les acteurs exposent leur conscience d'eux-mêmes ou de leur société. Comme le message politique avec « Vive la France » ou « mort pour la France », partisan avec « Vive l'Union soviétique » ou « Vive le parti communiste », les graffitis présentaient une fonction sociale ainsi qu'un message politique et une image caractéristique. Ces inscriptions racontant les événements importants de la France, se rapprochent des images sur lesquelles nous allons bientôt centrer notre recherche. Avant cela, dans le chapitre suivant, nous remarquerons que les formes des graffitis s'apparentant à la caricature, populaire ou primitive, donnent une interprétation de la société par le biais d'un message caustique et ayant une fonction sociale. Ils acquièrent une valeur artistique dans un second temps, a posteriori.

Le graffiti parisien est né bien avant que le graffiti new-yorkais n'ait traversé l'Atlantique. Nous découvrons que les écrivains français ont continuellement l'intérêt à la description réaliste de l'ambiance urbaine. Par exemple, Victor Hugo en avait déjà donné un exemple dans son roman *Notre-Dame de Paris* (1831), où l'on voit le mot « fatalité » écrit sur un mur de la cathédrale⁷⁷. Par ailleurs, Brassaï prend de nombreuses photographies des graffitis relevés la nuit sur les murs de Paris. Ces images paraissent dans la revue surréaliste *Minotaure* (1933), avec son article intitulé, « Du mur des cavernes au mur des usines ». Le même Brassaï publiera en 1960 en recueil appelé *Graffitis* et accompagné d'un essai de Picasso. Ces écritures urbaines qui sont perçues comme une forme d'art. Nous poserons la question de savoir comment ces graffitis, qui étaient hors du domaine artistique, ont pu obtenir cette valorisation esthétique.

⁷⁶ Slvie Zidman, « conclusion : des traces mises en histoire », *Ibid.*, p. 151.

⁷⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1831), Paris : Pocket classique, 1998.

1.2. Les formes artistiques du graffiti

Des études ont été conduites sur la calligraphie du graffiti. Pour Pompéi, R. Garucci a examiné l'alphabet dans sa totalité, tel qu'il a été gravé par les écoliers avec leur stylet, en caractères romains carrés. Notre intérêt se porte sur le style de l'image et sa fonction que sur les formes alphabétiques. Dans notre étude, les graffitis présentent-ils certaines caractéristiques spécifiques ? Il semble que pour acquérir une valeur, les graffitis des anonymes font montre d'une intention artistique particulière, d'une réflexion, au contraire des actions spontanées. Pourquoi la plupart des graffitis relève-t-elle de la caricature ? Les graffiteurs ont-ils une stratégie artistique pour critiquer l'époque ? Pour répondre à ces questions, nous observerons les phénomènes artistiques dans la France du 19^e siècle et comment ces perspectives ont été reliées à l'art contemporain.

La publication *Graffiti de Pompéi* (1856) par R. Garruci a suscité beaucoup d'enthousiasme parmi les érudits, et la valeur de ces travaux a été perçue dès l'origine. Selon lui sur les graffitis de Pompéi, nous permettent de nous immiscer dans la vie sociale, politique et domestique d'une ville provinciale. Ils sont aussi les spécimens de langues anciennes. Son livre a façonné la manière dont ont été vus ces témoignages par les disciplines de l'histoire et de l'archéologie en général. Les archéologues ont commencé à publier des images de graffitis romains et fait le point sur l'utilisation de cette manière de dépeindre la vie populaire dans l'antiquité.

Dans l'étude de R. Garruci, Champfleury choisit les images importantes qui montrent la valeur artistique de la caricature en utilisant comme base les sources de la littérature. D'abord, nous remarquerons les différentes formes de graffitis muraux, passant par le dessin naïf, primitif, la caricature, ou le dessin d'enfants. En ce qui concerne l'intérêt formel porté sur les graffitis, les artistes reflètent un changement majeur dans l'appréciation critique des formes ou de l'atmosphère artistiques d'autres artistes français de cette période ? Par ces essais divers, c'est-à-dire la tentative d'une rencontre entre littérature et dessin, ou l'art de l'élite et l'art marginal ou la culture populaire, les artistes modernes et les écrivains français, reflètent-ils simplement de nouvelles approches pour l'avant-garde ou l'art expérimental ? Ou cherchent-ils de nouvelles perspectives pour la société moderne ? D'abord, nous allons décrire le style des dessins du graffiti, ensuite le caractère artistique des styles populaires, puis, finalement le caractère rebelle dans la critique de leur époque.

1.2.1. Les dessins de la caricature, primitive ou enfantine

Nous avons indiqué que les combats de gladiateurs occupaient certes une place très importante dans les sujets favorisés par la demande officielle. Les inscriptions, étaient de préférence écrites sur les murs de l'espace public. A la différence des annonces officielles, et notamment sur les façades de Pompéi, nous avons trouvé d'autres sources d'intérêt en ce qui concerne les dessins : les mots accompagnant les graffitis anonymes dans l'espace public ou privé. La spontanéité de l'acte laisse paraître le caractère personnel et critique des satires ou des consciences sur l'époque. Champfleury explique ces divers graffitis de Pompéi au fil desquels on peut suivre la « pensée du poète »⁷⁸.

Raphaël Garruci, dans sa grande étude sur les graffitis à Pompéi, a analysé l'importante image « *PEREGRINVS*. Portrait couronné en caricature » (fig. 7)⁷⁹. Il a donné la relation entre la caricature et le graffiti en tant que documentation historique, en particulier pour ce qui concerne la recherche des formes du graffiti et la culture populaire. Ce graffiti montre quelques particularités relatives à la vie privée des anciens, ainsi qu'il l'a reconnue.

« Quant à cette seconde observation, j'ai fait voir dernièrement dans un article inséré dans la *Civiltà cattolica* (mai, 1856), qu'un tel désir suppose que ces inscriptions ou du moins une partie appartiennent à la vie publique des habitants de Pompéi. Mais cette supposition est complètement inexacte. La simple inspection des fac-simile démontre l'impossibilité que ces inscriptions aient eu un caractère public ; mais ce qui est plus péremptoire, tous ces graffiti, sauf un petit nombre, se trouvent à l'intérieur des maisons. Je suis, du reste, loin de contester que la connaissance du lieu de provenance soit sans utilité. Cette connaissance peut nous éclairer sur la vie intérieure des Pompéiens »⁸⁰.

R. Garucci a donné, de ces inscriptions ou graffiti, d'intéressants commentaires et Champfleury ajoute, à l'aide de son livre, quelques particularités relatives à la vie privée des anciens. À Pompéi, il a retrouvé de nombreuses inscriptions diverses, où se peuvent suivre la

⁷⁸ Champfleury, *Histoire de la Caricature Antique*, Paris : E. Denton, 3^e édition, p. 258.

⁷⁹ Voir Raphael Garrucci, *Graffiti de Pompéi : inscriptions et gravures tracées*, Atlas de 32 planches, *op. cit.*

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 101-102.

pensée du poète, celle du spectateur frappé au cirque par la vue d'un gladiateur. A propos du « *Dessin d'enfant relevé sur les murs de Pompéi.* », Champfleury explique :

« Un enfant aura voulu retracer sur les murs de Pompéi la figure d'un triomphateur, couronné de laurier, qu'il admirait sur son char. De la noblesse des traits il a tiré un nez grotesque ; du front il a fait une plate continuation du nez, comme l'œil s'est changé en œil de perroquet, s'écartant outre mesure (ainsi font tous les enfants) de la racine du nez. [...] Et ainsi à couvert, de même qu'un faussaire qui écrit de la main gauche, il eut retracé sur les murs, sans être inquiété, la caricature d'un conquérant.

Cela peut tromper des yeux inexercés ; mais le caractère des lignes fait que je tiens à mon premier sentiment, n'ayant pas à craindre les querelles archéologiques qui firent reprocher au P. Garucci, lors de la publication de son ouvrage, d'avoir attribué à des enfants la plupart des *graffiti* tracés au stylet sur les murs de Pompéi »⁸¹.

R. Garruci commente un autre croquis tracé sur un mur à Pompéi : à droite est assis un personnage en toge qui semble être magistrat. Devant lui s'abaissent des gradins qui pourraient être ceux du tribunal où siégeait le président des jeux. On voit du côté opposé, un gladiateur élevant une palme de la main droite et prêt à descendre par quelques degrés dans l'arène. Et nous lisons au-dessous « CAMPANI VICTORIA VNA / CVM NVCKERINIS PERISTIS »⁸² (fig. 8). Sur ce même croquis, Champfleury a mentionné que les artistes anciens procédaient comme les modernes :

⁸¹ Champfleury, *Histoire de la caricature antique*, op. cit., pp. 271-272.

⁸² Nous citons l'explication de R. Garrucci : « Cette légende, extrêmement curieuse, est depuis longtemps détruite; je ne puis, pas conséquent, exprimer ici qu'une conjecture sur les dates déjà adoptées par les auteurs de la publication. On a dit que l'inscription fait allusion au récit de Tacite relatif à l'an 813 de Rome : [...] Je voudrais trouver une solution plus satisfaisante, sans toucher à l'intégrité du texte de Tacite, et donner plus de place aux gladiateurs, ce qui paraît indispensable, vu la palme que tient en main le gladiateur tracé à la pointe. Dans cette hypothèse nous n'aurions plus devant les yeux l'expression peu naturelle de *Victoria una*. Je propose le léger changement de VICTORIA en VICTORES. Ce qui ne devrait pas trop déplaire aux transpositeurs, puisqu'il en résulte, en somme, que leur copie est admise presque en entier. Or, nous verrons ce que l'on gagne à ce léger changement suggéré, d'ailleurs, par le génie propre de l'écriture cursive murale. Le résultat est de mettre en scène les gladiateurs et de faire disparaître la mention importune des gens de Capoue. Ces gladiateurs appelés ici *Campani victores* seraient précisément ceux que l'on appelle dans une précieuse inscription de Sessa VICTORES CAMPANIE, espèce de gladiateurs estimés, très forts dans leur art. De sorte que Bassæus a tout droit de se faire un mérite d'avoir donné un spectacle de ce genre ; spectacle qui avait dû exiger de lui de grandes dépenses, comme il arrive lorsqu'on appelle des compagnies d'artistes célèbres, pour des représentations

« Ce dessin ne me paraît autre que la première pensée d'une composition de peintre, telle qu'elle s'échappe de sa main rapide. Les lignes rectangulaires sont des jalons, que plus tard l'artiste remplacera par des figures d'un contour moins géométrique. [...] Il ne faut s'étonner ni de cette barbarie ni de cette heureuse spontanéité. De Rembrandt à Delacroix qui n'a observé de ces jets bizarres ! »⁸³

Il a insisté sur le fait que même les grands maîtres réalisent ces inégalités en proposant l'exemple du *Triomphe de Trajan* de Delacroix. Et il a s'est beaucoup plus intéressé aux formes satiriques des inscriptions ou des dessins. Pour mieux comprendre l'approche de Champfleury sur les deux images proposées par R. Garruci, nous proposons d'étudier l'œuvre *Voulez-vous aller faire vos ordures plus loin, pôlissons!* (1883) (fig. 9) de A. Bouquet⁸⁴. Cette image qui montre trois enfants français en train de graffer des visages en formes de poire, et une vieille dame les invectivant, relate la découverte du graffiti au début du 19^{ème} siècle. Nous remarquons trois éléments associés à la caricature elle-même, des graffitis sur le mur, et un style de dessin naïf, ou primitif, des enfants. Cette relation a bien été analysée par Arron Sheon dans son article « the Discovery of Graffiti »⁸⁵. Mais nous pouvons noter, par-dessous tout, la manière dont ces éléments sont utilisés pour critiquer chaque période ou société.

La signification politique de cette caricature satirique est facilement déchiffrable : les formes de poires représentent le visage de Louis-Philippe, le roi de la dynastie des Bourbons installé en France par la révolution de 1830, dont la corpulence et la physionomie suggéraient ce même fruit. Le caricaturiste a voulu faire comprendre que même les enfants répondaient au ridicule du roi et se moquaient de lui dans leurs graffitis. Nous remarquons, cependant, et d'abord une relation entre la caricature, le graffiti et l'art des enfants qui reflète un changement majeur dans l'appréciation critique des formes d'art d'autres exemples français.

Pour comprendre les motivations de cet acte, nous citerons une étude intéressante de l'histoire de la critique du 19^e siècle. Au moment où ces caricatures françaises ont été publiées, un cadre critique et esthétique élargi a stimulé une nouvelle évaluation de la valeur artistique du graffiti, intégrant l'art des enfants, les caricatures, l'art primitif, l'art populaire et les

scéniques ». Cité par R. Garruci, *op.cit.*, p. 15 et la planche XXIX, n. 6

⁸³ Champfleury, *la caricature antique*, *op.cit.*, pp. 274-276.

⁸⁴ A. Bouquet, *Voulez-vous aller faire vos ordures plus loin*, illustration de la caricature, dans *Caricature*, Paris, janvier 17, 1883, no.115, plate 238. Une similaire version est dans *Charivari*, Paris, Novembre 24, 1933.

⁸⁵ Aaron Sheon, « The Discovery of Graffiti », *Art Journal*, Vol. 36, No.1, Autumn, 1976, pp. 16-22.

estampes populaires. Des écrivains français, en petit nombre au début, ont proposé que ces types d'art et de styles ne soient plus sans conséquence ou périphériques comme cela était largement le cas à l'époque. Il était évident que la caricature, en particulier, est d'une grande importance historique : tout comme nous pourrions parler de l'évolution historique de la peinture ou de l'architecture, nous pouvons aussi retracer la continuité historique de la caricature.

Ces études se sont orientées vers la psychologie, prolongée au-delà de la sphère de la pathologie, dans une série d'articles sur le graffiti dans lesquels, à partir de 1910. Georges Henri Luquet a rassemblé les témoignages trouvés sur les murs le long des rues de Paris, dans les cabinets de toilette et dans les casernes. Pour lui, le genre exact de dessins obscènes qui avait semblé une base véritablement indigne pour les premiers écrivains sur Pompéi, était d'un intérêt particulier, en tant que marqueur de préoccupations universellement partagées. G. H. Luquet a cherché à établir des connexions structurelles spécifiques entre les manières de rendre l'art primitif, l'art des enfants, et les graffitis des adultes. Tout cela, selon lui, a montré la prédominance innée de ce qu'il appelle le « réalisme logique ». Cette façon de dessiner a souligné la représentation d'attributs jugés importants, qu'ils soient visibles ou non. Luquet pense avoir apporté la preuve que ce mode conceptuel de représentation était inné, tandis que le « réalisme visuel » qui s'attache à rendre les apparences fait l'objet d'un apprentissage⁸⁶.

« Le réalisme du dessin enfantin n'est nullement celui de l'adulte : tandis que celui-ci est un réalisme visuel, le premier est un réalisme logique. Pour l'adulte, un dessin, pour être ressemblant, doit être en quelque sorte une photographie de l'objet : il doit reproduire tous les détails et les seuls détails visibles de l'endroit d'où l'objet est aperçu et avec la forme qu'ils prennent de ce point de vue ; en un mot, l'objet doit être figuré en perspective. Dans la conception enfantine au contraire, un dessin, pour être ressemblant, doit contenir tous les détails réels de l'objet, tous ses éléments logiques, même invisible soit du point de vue d'où il est envisagé, soit de n'importe quel point de vue, et d'autre part donner à chacun de ces détails sa forme caractéristique, celle qu'exige l'exemplarité »⁸⁷.

⁸⁶ Kirk Varnedoe et Adam Gopnik, *High & Low : modern art & popular culture*, op.cit., p. 74 ; Georges Henri Luquet, *Idées général de psychologie*, Paris : F. Alcan, 1906 ; Goerges Henri Luquet, *Les dessins d'enfant : étude psychologie*, Paris : Alcan, 1913.

⁸⁷ Goerges-Henri Luquet, *Les dessins d'enfant: étude psychologie*, Ibid., p.187.

Il a étudié le dessin d'enfant, en analysant son graphisme, et il a essayé de déterminer les caractères généraux du dessin enfantin dans l'ensemble des dessins, abstraction faite de l'objet qu'ils représentent. Cela lui a permis d'affirmer les caractères pour ces dessins qu'il retrouve non seulement dans les dessins d'enfants les plus divers, mais même chez des dessinateurs adultes, les sauvages, les préhistoriques, et parmi les civilisés contemporains, les auteurs des graffiti crayonnés sur les murs.

Ces premières réponses à des graffitis ont été basées sur une idée positive de primitivisme, qui a vu dans tous les dessins incultes un résidu précieux de l'envie primaire de créer. À la fin du XIX^{ème} siècle, quand les sociologues ont enfin dirigé des études sérieuses sur les inscriptions murales particulières de la société occidentale moderne, ils se sont concentrés exclusivement sur le graffiti des cellules de prison, les enregistrant et les classant ; de la même manière ils ont examiné l'argot des prisonniers, afin de discerner les états distinctifs de l'esprit des voleurs, des assassins, et de leurs semblables⁸⁸.

Du reste, pour être en état d'interpréter les dessins qu'il a recueillis, il nous faut observer les études réalisées sur le graffiti, dessin enfantin ou primitif, et appliquer une méthode scientifique. Ainsi, de nombreuses traces se retrouvent chez certains artistes professionnels, ceux que l'on appelle justement les « primitifs ». Ces caractères ne sont pas seulement ceux des dessins d'un enfant, ni même du dessin enfantin, mais d'un art beaucoup plus général que nous pouvons appeler art primitif ou spontané. Il en subsiste des traces chez les artistes modernes dans le cadre d'une pratique ou d'une expérience spéciale.

Exactement un siècle après que les premiers auteurs aient noté les inscriptions cursives de Pompéi, Brassaï y porté son attention sur les inscriptions murales contemporaines à Paris. Dans son œuvre « Paris de Nuit » parue en décembre 1932⁸⁹, soixante-deux images de nuit, comme illuminées de l'intérieur, et empreintes de poésie, sont enregistrées. Dans le cercle de l'art avant-gardiste, il a toujours pratiqué l'écriture : « Souvenirs de mon enfance », « Graffiti », « Paris secret des années 30 », « Artistes de ma vie », et « Conversation avec

⁸⁸ Kirk Varnedoe et Adam Gopnik, *High & Low: modern art & popular culture*, op.cit., p. 73.

⁸⁹ Brassaï, « Paris de Nuit », Arts et Métiers graphiques, 1932. Ouvrage de 62 pages préfacé par Paul Morand. Il est composé de 60 images pour lesquelles Brassaï a écrit de longues légendes. Le critique du « Temps », Emile Henriot, en souligne l'attrait plein de « vérité et de poésie, d'analyse et d'intention, d'atmosphère rendue, de fidélité matérielle et de transposition fantastique ». Ces images sont présentées en 1933 à Batsford Gallery à Londres. En 1976, Brassaï publiera aux éditions Gallimard « Le Paris Secret des années 30 », dans lequel l'exploration du Paris nocturne menée au début des années trente se prolonge derrière les façades du Paris populaire. Cité par l'exposition, « Brassaï », Commissariat de Alain Sayag, du Musée national d'art moderne au Centre Pompidou, 19 avril au 26 juin 2000.

Picasso ». En lisant Goethe, Bergson, Montaigne, il se réfère volontiers à Proust chez lequel il retrouve l'expression de l'une de ses propres préoccupations : le latent, pourtant tout proche, sous la réalité.

L'œuvre de Brassai a souvent été rapprochée du surréalisme. L'essentiel de sa participation au surréalisme se résume pourtant aux images qu'il donna à la revue surréaliste *Minotaure*, sur une appréciation du graffiti en tant que forme d'art, des photographies et de brèves remarques publiées en 1933. La vision de Brassai, de vieux murs longuement maltraités de Paris, a été influencée par sa conviction que les dessins du graffiti étaient proches de l'art rupestre, ainsi que par une association surréaliste familière entre les mystères « dangereux » et le merveilleux séduisant de la sous-culture urbaine. L'héritage nostalgique des descriptions de la rue dans la littérature française du 19^{ème} siècle, et plus particulièrement son amour pour Charles Baudelaire, pour les rues sales de Paris, ainsi que l'esprit des déformations figuratives de Pablo Picasso, Paul Klee et Joan Miró, se cachent dans ces images sombres de crânes et de cœurs et de têtes grossièrement coupés. Aussi, son assimilation au surréalisme lui a toujours paru être « un malentendu » :

« Ils considéraient, écrit-il, mes photographies comme « surréalités » car elles révélaient un Paris fantomatique, irréel, noyé dans la nuit et le brouillard... Or le surréalisme de mes images ne fut autre que le réel rendu fantastique par la vision. Je ne cherchais qu'à exprimer la réalité, car rien n'est plus surréel »⁹⁰.

Brassai a commencé à collectionner ces témoignages « éphémères et sauvages » au début des années trente en les publiant dans *Minotaure* dès 1933, ouvrant la voie désormais pour une vision révolutionnaire, dans un article intitulé *Du mur des cavernes au mur des usines*. Il revient sans doute aux surréalistes d'avoir donné à l'esprit du graffiti ses lettres de noblesse. Tout d'abord, ils s'y intéressèrent directement : c'est dans la revue *Minotaure* que Brassai publia son premier article, illustré, sur les graffitis. Dans un essai écrit en 1933, Brassai qualifie les graffitis d'« art bâtard des rues mal famées ». Il va même jusqu'à présenter la nécessité et la sincérité des graffitis comme une valeur de référence de l'art contemporain de l'époque. Pour lui, les principes directeurs du graffiti sont la vérité, la nécessité physiologique et la stricte discipline. Il présente les signes tracés sur les murs comme l'une des conceptions

⁹⁰ *Ibid.*

directrices et la pierre angulaire de l'art contemporain de son époque⁹¹. Plusieurs années plus tard, en 1959, il reprend ce thème pour publier un ouvrage, dont la dernière photo est une illustration murale de Picasso.

Dans son livre *Graffiti*, les graffitis sont classés en neuf grands chapitres : « propositions du mur », « le langage du mur », « la naissance de l'homme », « masques et visages », « animaux », « l'amour », « la mort », « la magie » et « l'image primitive »⁹²(fig. 10). Ce recueil avait déjà été présenté en 1956, sous le titre *language of the Wall : Parisian Graffiti photographed by Brassai*, dans une exposition où le MoMA présenta 112 photographies de graffiti de Brassai. L'exposition sera reprise en 1958 par l'Institute of Contemporary Art de Londres, dirigé par Roland Penrose puis partiellement par Daniel Cordier dans sa galerie parisienne en 1962. Concernant l'exposition de *Brassai* organisée par le MoMA, Edward Steichen déclare :

« Brassai le photographe voit ces graffitis comme il a vu des gens et des lieux. [...] Je crois que l'image visuelle, comme les enfants et les jeunes la voient dans les films, dans les magazines, dans les journaux les bandes dessinées, sur des kiosques à Paris, a eu une influence sur les jeunes esprits, les a intéressés non seulement dans les formes et les motifs, mais aussi dans l'expression émotionnelle que ces images peuvent avoir.

Brassai a évidemment été impressionné par le nombre de ces graffitis commencé avec deux trous dans le mur, et il a trouvé et photographié nombreux visages de sorte que les yeux créent un impact extraordinairement dramatique. Avec l'étendue et la qualité de ce travail, Brassai ouvre un nouvel horizon dans le domaine de la photographie, celle qui a été à peine explorée par des photographes et qui présente un exemple pour d'autres photographes qui sont prêts à consacrer leur intérêt et leur art à de nouvelles révélations de l'art mondial ».⁹³

⁹¹ Johannes Stahl, *Street Art*, op.cit., p. 7.

⁹² Brassai, *Graffiti*, op.cit., 1993.

⁹³ "Brassai the photographer sees these graffiti just as he has seen people and places. [...] I believe the visual image, as children and Young people see it in films, in the magazines, in newspapers-the comic strips, on Paris kiosks, has had an influence on young minds, interesting them not only in the shapes and patterns but also in the emotional expression these images may have. Brassai has obviously been impressed with how many of these graffiti begin with two holes in the wall, and he has found and photo-graphed many faces so that the eyes create an extraordinarily dramatic impact. With the extent and quality of this work, Brassai opens up a new horizon in the field of photography, one which has been scarcely explored by photographers and presents an example to other photographers who are willing to devote their interest and artistry to fresh revelations of the world's art."

Brassaï a vu le lien, que presque tous les écrivains depuis Töpffer avaient remarqué, entre le graffiti et les dessins d'enfants. Pour Brassaï, cependant, le graffiti était « enfantin » dans sa véhémence, plutôt que dans toute innocence ou la naïveté. Son texte a insisté sur le fait que les créations de véritables enfants n'étaient pas seulement ensoleillées et ludiques. Brassaï a évalué les graffitis précisément dans la manière dont ils étaient à la différence du gribouillage enfantin occasionnel, parce qu'ils ont été réalisés avec une intensité plus étroitement liée à la face sombre de la psyché, et donc étaient en contact plus étroit avec les configurations puissantes de la mythologie⁹⁴.

Ce n'est que par les héritiers du surréalisme, dans les années 1940, que les inscriptions sur les murs publics ont été reliées aux œuvres les plus avant-gardistes. Suite à l'initiative d'André Masson et d'autres artistes dans l'invention du griffonnage expérimental et de l'écriture automatique, les artistes américains tels Jackson Pollock et de Willem de Kooning ont développé, dans les années 1940, une nouvelle manière d'abstraction qui a suggéré une façon de voir les graffitis nettement différente de celle de Brassaï. Cette nouvelle peinture évalue l'énergie du geste, dispersé à travers le champ de la toile, surtout le contenu figuratif perceptible, et l'acte même de marquage – pas les images qu'il pourrait créer –, un véhicule primaire de l'image prise⁹⁵.

Une transposition picturale complexe des réflexions de Brassaï est néanmoins plutôt observée dans le domaine de l'art brut. Gaston Chaissac et certains artistes proches du groupe Cobra ont pu être pris en photo dessinant sur des murs. Dans son tableau *Fumeur au mur* ou son album intitulé *Les Murs*, Jean Dubuffet associe les niveaux de l'observation et de la conception. Une ligne tracée à la craie s'étire sur le mur derrière le personnage du fumeur et disparaît au-dessus de lui : ses graffitis sont aussi bien l'illustration d'un résultat qu'un élément pictural de l'image, aussi bien un élément esthétique qu'un niveau de réflexion. Les signes sur les murs ont ici atteint, sur le plan théorique, le stade où ils se trouvent aujourd'hui⁹⁶.

Brassaï, est une figure canonique de la photographie du XX^{ème} siècle, connu pour ses images de la vie parisienne des élites et de la plèbe. Ce graffiti a été vu par Brassaï et la

Cité par *Language of the Wall: Parisian Graffiti photographed by Brassaï*, the Museum of Modern Art, New York, 1956.

⁹⁴ Kirk Varnedoe et Adam Gopnik, *High & Low : modern art & popular culture*, op.cit., p. 79.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁹⁶ Johannes Stahl, *Street Art*, op.cit., p. 56.

plupart des surréalistes, avec qui il était ami, comme un art enfantin primitif. Pour Brassai, l'art primitif, l'art des enfants, l'art des malades mentaux et les graffitis partagent une liberté et une énergie impossibles voire incompréhensibles pour les artistes « sérieux » à reproduire. En ce sens, Brassai tirait des parallèles entre ces deux formes de créativité. Lui et les surréalistes étaient très intéressés par les formes d'art anonymes comme les graffitis qui n'étaient pas considérés comme dignes d'attention, et cela correspondait avec leurs idées concernant la manière dont l'art devrait fonctionner⁹⁷. Picasso lui-même a déclaré que quand il était jeune, il avait souvent copié les graffiti sur les murs.

Aux côtés de cette forme primitive, les graffitis montrent également un côté caricatural. Les artistes modernes travaillent avec ces sources. Dans les premiers travaux de croquis chez Pablo Picasso, *croquis avec Pierrot figures*, (1900) (fig. 11) et *Caricature et Portraits : Guillaume Apollinaire, Paul Fort, Jean Moréas, Fernande Olivier, André Salmon, Henri Delormel* (1905) (fig.12), deux styles bien distincts se détachent encore parmi toute cette variété. En eux évoluent une réduction allusive des traits à un code télégraphique de points et de tirets savamment placés contre des visages vierges et blancs. Un autre style consiste à modifier l'agencement des traits du visage, dans une distorsion presque graffitée qui agrandit les yeux du sujet et les intègre dans un design géométrique simplifié. Dans ce deuxième style de caricature, Picasso utilise souvent le curieux dispositif de traitement d'un œil anormalement élargi comme un cercle dans un losange géométrique⁹⁸.

Par ces travaux, au-delà du cubisme, Picasso a trouvé dans ses différentes pratiques de la caricature la possibilité d'une transgression morale, sociale, et politique. Il y a surtout découvert un registre d'expression formelle où toutes les normes pourraient être bouleversées et perverties, au point que la caricature en tant que telle serait abolie par cette nécessité d'une expressivité élémentaire relevant d'une forme primitive. Cependant, Picasso, éternel avant-gardiste, dans le cadre de sa perpétuelle recherche artistique, s'est essayé à toute forme d'art, passant ainsi par l'art primitif et archaïque, en tant que source de création artistique, essayant de comprendre des cultures étrangères notamment.... La recherche de ressemblance dans le grotesque qui a longtemps fait partie de la tradition de la caricature pouvait être intégrée dans les portraits de Picasso réalisés après sa phase de primitivisme⁹⁹.

⁹⁷ Cedar Lewisohn, *Street Art, op. cit.*, p. 29.

⁹⁸ Kirk Varnedoe, Adam Gopnik, *High & Low : modern art & popular culture, op.cit.*, pp. 123-124.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 126-128.

Dans la période de 1930 à la fin des années 1940, Jean Dubuffet exploite les évolutions esthétiques et de goûts, d'un point de vue uniquement formel. Dubuffet fait la caricature du corps, de l'art naïf, des portraits de style graffiti afin de montrer l'anti-esthétique ou l'anti-culture. *Les portraits de Dubuffet contribuèrent à redécouvrir les modes de figuration nouveaux, en rejetant les traditions de la figuration académiques et en promouvant un primitivisme du regard dans l'art brut.* L'art de Dubuffet des années d'après-guerre consiste à ce que la culture réside précisément là où la dépravation semblait plus apparente, et où les marques de déformation et d'inadaptation étaient les plus vives¹⁰⁰.

Dubuffet transforme également le rôle attribué à l'esprit dans la culture populaire. L'art doit employer l'esprit non pas dans une optique réparatrice mais comme un agresseur, et compter la douleur comme une partie essentielle de sa mission. Denys Riout explique l'activité de Dubuffet :

« Il y a donc une véritable « aventure graffitienne » (René de Solier) de Dubuffet. Dès 1944, il réalise une série de dessins dans la manière des graffitis, directement inspirés par eux. Puis viennent les lithographies et les peintures où figurent des murs aux matières usées par les intempéries, aux multiples inscriptions [...] Puis ce sera le grand cycle célèbre de *L'Hourloupe*, Dubuffet a raconté sa naissance, directement liée aux graffitis, ou, plus précisément, aux téléphone-graffitis »¹⁰¹.

Dubuffet présente des portraits de style graffiti caricatural depuis le milieu des années 1940¹⁰². Dans son illustration intitulé *Mur aux inscriptions* (fig. 13), Jean Dubuffet donne en 1945 un nouvel élan à ce débat. La signature de l'artiste figure ici doublement dans l'image : d'une part sous la forme du monogramme JD, semblant avoir été tracé à la craie sur le mur, et deuxièmement par la signature en toutes lettres du peintre, discrètement tracée en écriture cursive noire, sous forme de graffiti, près du personnage central du tableau¹⁰³. Au début des années 1960, ses œuvres, telle *L'hôtel du Cantal* (1961-62) (fig. 14) dans sa série *Paris Circus*, dans lesquelles toutes sortes d'écritures mêlées prolifèrent, inventent de nouvelles orthographes, se répondent et nous interpellent.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 85-86.

¹⁰¹ Denys Riout, Dominique Gurdjian, Jean-Pierre Leroux, *Le Livre du Graffiti*, op. cit., p. 49.

¹⁰² *Homme coince dans les murs* (1945), *L'accouchement* (1944), *Wall with inscriptions* (1945), *Six messages* (1944), *Fragment terraqué*, *Hommage à Guillevic* (1944), *Man Caught in the Walls* (1945), *Archétypes*, *May* (1945), *Grand paysage noir* (1946), *Michaux griffures blanches* (1946), etc.

¹⁰³ Johannes Stahl, *Street Art*, op.cit., p. 34.

En Europe, la peinture abstraite d'après-guerre connu sous le nom de tachisme présente un intérêt similaire à « l'écriture » calligraphique, et annonce des expériences de manipulation active de surfaces picturales brutes. L'artiste espagnol Antoni Tàpies a commencé à pousser ce modèle vers des références directes à des graffitis dans le milieu des années 1950, et a continué à expérimenter avec une combinaison de matériaux plus grossiers une gestuelle lyrique du dessin qui évoque délibérément la technique de la tache des graffitis réalisés sur les murs¹⁰⁴. La nature double du graffiti, fusion de style personnel et de déclaration politique, est devenue récemment apparente et importante: les marques incultes sur les murs publics semblent insister sur les droits de l'imagination privée en même temps qu'ils incarnaient une rébellion contre les répressions de la discipline civique et une volonté urgente de communiquer avec un public au-delà des limites sophistiquées du monde de l'art.

Jean Dubuffet est celui qui, dans l'histoire, a attiré l'attention sur le graffiti en tant que manifestation de l'art brut. La différence de son approche réside dans l'intensité avec laquelle il a évalué des expressions criminelles, telles que le graffiti, précisément pour être criminel. Avec plus d'insistance que Brassaï, Dubuffet a identifié l'élément « enfantin » de ces travaux incultes, non parce qu'ils relèvent d'une naïve simplicité, mais parce qu'ils portent un air de la rébellion et de la colère de la rue. Et cette insistance sur le fait que l'art véritable soit né de la résistance personnelle et violente semble particulièrement conditionnée et catalysée par l'expérience de l'Europe à la fin des années 1930 et 1940¹⁰⁵.

En comparaison à Jean Dubuffet, Bernard Quentin travaille différemment en réalisant des « sténo-graffitis » automatiques, puis des idéogrammes-écritures qu'il va décliner sur tous les supports des peintures, des collages. Les lettres, les mots, les signes sont les éléments principaux du tableau. À la différence de Jackson Pollock qui en 1942 crée des silhouettes sténographiques des manières automatique, Quentin s'essaie à des œuvres spatiales pour ouvrir l'espace de représentation vers une nouvelle dimension et repenser la politique de la ville. En 1946, il avait créé l'art sémiotique et ses premières œuvres avec pour sujet principal les lettres et les signes. Jean Leymarie mentionne les sources du travail de Bernard Quentin :

« Bernard Quentin, il accueille et transpose à son gré les codes savants, hiéroglyphes, cunéiformes, idéogrammes, alphabets, les inscriptions archaïques, les graffiti populaires, dont s'inspirent Tàpies et Dubuffet, regarde les tapisseries

¹⁰⁴ Kirk Varnedoe et Adam Gopnik, *High & Low : modern art & popular culture*, op.cit., pp. 83-85.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 85-86.

médiévales à légende narrative. Il a recours à l'automatisme sauvage et aux lexies inventées. Il étudie et relève les gravures rupestres de la Vallée des Merveilles, près de Nice, les runes incantatoires de Scandinavie, où il passe plusieurs mois. Comme Dotremont, autre peintre et poète de l'écriture, il se rend en Laponie. Il prend part aux expositions des « Mais éblouies », à la Galerie Maeght, évite le sectarisme des groupes et courants qu'il traverse sans s'inféoder. Il incise ou dessine ses grimoires ensorcelés, aux caractères minuscules, sur des supports changeants, toile, papier, argile, tablettes de bois, sacs de jute »¹⁰⁶.

Avec l'exposition chez Maeght en 1947, il évolue vers un art scriptural plus ample et plus gestuel. À la fin des années 50, il abandonne progressivement les signes minuscules pour une écriture plus ample, plus structurée, gestuelle et épique qui s'invite dans les polychromies des immeubles de Niamey et Bamako.

Mais après avoir trouvé son inspiration dans les sources du langage pendant plusieurs années puis s'être tourné vers l'architecture, la sculpture, le design, il crée l'art pneumatique en 1965. Dans les années post 1960, des œuvres de Quentin émergent des écritures et graffitis géants (fig. 15). Depuis 1957, en créant une fresque murale pour le Pavillon Français de l'exposition universelle de Bruxelles de 40m de long sur 3m de large écrivant le mot « FRANCE » en lettres calligraphiées et graffitis, les mots prennent le pouvoir, deviennent le sujet du tableau dont ils ne vont pas tarder à s'émanciper comme les mots « ART » « PAIX » « LIBERTE ». En changeant l'échelle de ses œuvres, Bernard Quentin prend position contre l'Art marchandise et se consacre à la transformation de l'environnement par l'architecture-sculpture, le monument, le design et la participation du public. Pierre Restany a défini son art sémiotique comme un « phare de la post modernité », et tout particulièrement sa période entre les années 1945-1960¹⁰⁷.

Nous avons vu que les formes du graffiti s'inspirent de sources diverses et qu'ils sont eux-mêmes sources d'inspiration pour les artistes moderne. Depuis la fin du XIXe siècle, les inscriptions d'anonymes ou de certains artistes dans la lignée de l'art moderne montrant un lien avec le primitivisme, prennent force et leur image devient positive, prolongeant notamment les tentatives de Dada et des autres courants artistiques internationaux revendiquant un analogue retour au « primitif ». Quelle fonction spécifique vient-elle notamment remplir au

¹⁰⁶ Préface de Jean Leymarie, Jean-Calrence Lambert et Pierre Restany, *Bernard Quentin : Des graffiti aux monuments*, Paris : Cercle d'art, 1991, pp. 14-15.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 27-30.

sein de la démarche littéraire et artistique de l'artiste moderne ? Car le « primitif » ne constitue pas seulement un modèle pour l'objectivation de l'activité d'art moderne, le moteur d'une pratique esthétique – et notamment littéraire – ne présente-t-il pas l'art primitif, la représentation de la culture primitive, ou de la culture populaire ? Cette activité poétique du graffiti essaie de mettre en pratique dans la vie moderne son expression immédiate au niveau de l'artiste moderne.

1.2.2. La valeur artistique des graffitis, critiques d'une époque

Le graffiteur fait-il acte de vandalisme ? Dans les temps modernes, la peinture aérosol et les marqueurs sont devenus les outils les plus utilisés. Dans la plupart des pays, « dessiner » un ou plusieurs graffitis sur un bâtiment ou sur un bien sans le consentement de son propriétaire est considéré comme du vandalisme, lequel est punissable par la loi. Ces manifestations sont progressivement devenues symbole d'une spontanéité involontaire et anonyme. Mais les enjeux identitaires et mémoriels sont omniprésents dans les graffitis qui sont un acte de résistance à cette dépersonnalisation. Inscrire son nom, son surnom, son diminutif, son quartier ou sa cité d'origine, ce n'est pas seulement laisser une trace de son passage, dire « J'y étais », c'est aussi s'adresser aux autres. Tel Restif de la Bretonne qui confesse dans *Mes inscriptions* :

« Je ne fis plus d'inscriptions (*sic*) depuis la 1^{re} [5 novembre 1779], jusqu'au 1^{er} janvier 1780. Ce jour-là, je me promenai autour de l'île [Saint -Louis], souffrant, une idée me frappa : combien d'êtres commencent cette année et ne la finiront pas ? Serai-je au nombre de ces infortunés ? Plein de cette réflexion, je prends ma clef et j'écris sur la pierre »¹⁰⁸.

La conscience du sujet et l'expression intellectuelle sont deux facteurs indispensables à l'intégration du graffiti, ainsi, les artistes se retrouvent dans les formes du graffiti ou dans l'acte lui-même qui correspond souvent à une caricature, à un message politique ou ironique. Ainsi, nous découvrons également que les graffitis des anonymes se révèlent fréquemment être des inscriptions critiques à caractère satirique ou caricatural.

¹⁰⁸ Nicolas Restif de la Bretonne, *Mes inscriptions, journal intime (1780-1787)*, (Paris : Plon, 1889), Genève & Paris : Slatkine, 1988, p. 4.

Le peintre italien Vittorio Corcos a montré le critique Pietro Ferrigni contre un mur graffé, sur lequel une silhouette bedonnante et grossière semble à la fois être un écho moqueur du sujet lui-même et un hommage bon-enfant de l'artiste à l'immédiateté plus piquante d'un autre style d'évocation¹⁰⁹ (fig. 16). En 1844, Grandville se montrait également écrivant son nom sur un mur couvert de graffitis dans *Autoportrait dessinant sur un mur couvert de graffiti* (fig. 17). Il semble répéter ou imiter le geste de l'enfant à ses côtés. L'artiste sophistiqué a, intentionnellement, associé de manière unique ses compétences artistiques et le graffiti des enfants. Le peintre belge James Ensor, dans son œuvre *The Pisser* (fig. 18), présente l'acte facétieux d'un homme qui urine sur un mur où se trouvent des graffitis et l'inscription « Ensor est un Fou ». Par ce biais, James Ensor répond de manière ironique quand il dessine cet homme urinant contre le mur qui l'attaque. Par ces créations, nous découvrons non seulement le graffiti, mais aussi la raison pour laquelle c'est le geste de l'artiste qui fait le graffiti.

Pourquoi les artistes sont-ils attirés par, et exploitent-ils ces genres « sauvages » ? Comment ont-ils obtenu la reconnaissance artistique ou rempli une fonction sociale ? Leur fonction sociale se trouve dans la relation des graffitis à des événements historiques, leur valeur artistique dans les avantages de la sous-culture, et leur contemporanéité de par leurs stratégies telles que la caricature, la relation mots/image, la critique littéraire. Ils fournissent des sources artistiques à l'imaginaire pour toutes les idées de beauté et d'éthique et une limite à la pensée dualiste sur l'art de « élite » et la culture populaire. Ces questions vont être continuellement débattues tout au long de notre étude.

Champfleury montre une excellente analyse de la relation entre les graffiti et la caricature dans son livre *Histoire de la caricature ancienne*, en 1865. Dans cette étude, Champfleury a choisi de comprendre l'étape cruciale des célèbres graffitis de Pompéi en termes esthétiques. Il a fait valoir que c'était la première idée d'un peintre pour une composition, avec les mêmes traits brefs et impétueux qu'il admirait dans les premières esquisses de Delacroix. Si l'orientation générale de l'étude était le graffiti, pour une nouvelle connaissance des ordres inférieurs, Champfleury, plus explicitement que Töpffer, est lié à un concept de génie : la colère essentielle de l'artiste, qui apparaissait déjà dans de rares expressions anciennes, présentant un caractère urgent, non prémédité, et sans délimitations des idées. Champfleury requalifie les caricaturistes en les apparentant à des artistes. Il explique :

¹⁰⁹ Kirk Varnedoe, Adam Gopnik, *High & Low : modern art & popular culture*, op.cit., p. 76.

« Donc les caricaturistes dérivent des maîtres exacts, de ceux qui peignent les accidents de la peau, les rides, les rugosités et les verrues. Ils exagèrent, rendent ridicule et grotesque ce qui était vrai ; mais ceci est le côté purement matériel de la caricature. [...] Le caricaturiste doit atteindre et montrer le moral à travers le physique. S'il n'est pas ému ou indigné en prenant ses crayons, c'est un triste ouvrier qui accomplit un triste métier »¹¹⁰.

Beaucoup de philosophes anciens ont négligé ce genre, respecté par Champfleury qui en a fait reconnaître et saluer les éléments littéraires :

« Les artistes n'ont guère souci que de la forme. Ils sont rares les peintres et les sculpteurs qui veulent frapper l'esprit du public par un symbole caché. Pour la majorité des artistes, le mystère git dans la représentation de l'homme ou de l'animal, de l'arbre ou de la fleur ; ce sont les écrivains, dont l'imagination sans cesse travaille, qui se sont avisés de la supposer infinie dans l'exécution des œuvres plastiques. On a des exemples de ces excès d'imagination dans les lettres de l'enthousiaste Diderot qui, par ses projets de grandes machines, dut plus d'une fois troubler la cervelle des capteurs de son époque. [...] Il en était évidemment des statuaires de l'antiquité comme des modernes : celui-ci taillait sa statue, celui-là modelait des vases, sans avoir la prétention de reformer la société ni de s'occuper du « renouvellement de l'ancien culte par le nouveau »¹¹¹.

Dans un long débat sur la relation entre la peinture et la littérature, son insistance provoque des malentendus. Malgré les avantages du lien entre ces deux domaines, l'image présente un élément littéraire en elle-même, sans relations avec des mots ou un texte. Mais nous notons la perspective de Champfleury quant à la valeur artistique de la sous-culture. Il dit par ailleurs :

« A ceci je réponds que le peintre de parodies a le cerveau plus *littérairement* organisé que celui des artistes qui n'ont souci, que du beau ; il s'occupe des choses de son temps, s'en indigne, et son indignation fait la force de son crayon ; mais c'est le fait qui le frappe, l'actualité, l'événement du jour. En un mot, le caricaturiste n'a pas, ne peut et ne doit pas avoir un cerveau synthétique ; [...] Hogarth montre son horreur du vice et de la débauche, et Goya sa haine des

¹¹⁰ Champfleury, *Histoire de la caricature antique*, op. cit., pp. 47-48.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 190-191.

Français envahisseurs, comme Daumier prouve, par sa perpétuelle ironie contre la bourgeoisie ventrue, les aspirations qu'il conserve profondément en lui de la grandeur et de la beauté »¹¹².

Pourquoi les artistes admirent-ils la caricature ? Du fait de ses caractéristiques, la caricature possède-t-elle une valeur artistique par elle-même ? Non pas seulement d'un point de vue esthétique, mais également par le contenu littéraire présentant la société de manière désenchantée.

Les caricaturistes de la fin du XIXe siècle étaient d'abord des artistes. La caricature, née dans les ateliers, y était toujours pratiquée, notamment à l'École des beaux-arts, où elle prenait parfois un ton polémique en accompagnant la contestation des dogmes de l'enseignement académique¹¹³. Mais il faut comprendre pourquoi la caricature a été source d'inspiration pour les artistes modernes. La « nouveauté » de l'art commence dans l'intérêt porté à de nombreux types d'art auparavant négligés, et, liée à ce changement esthétique était l'idée que toutes les formes d'art fournissaient des informations historiques sur la société qui les avait produites.

De 1832 à 1835, Daumier reprit sans cesse les mêmes personnages politiques et il est curieux de voir comment il procède à leur égard, commençant d'abord par les mettre en scène dans de petites vignettes en tête du *Charivari*. Tout d'abord *la Caricature* publia, sous le titre de Masques en 1831, une grande planche, premier essai satirique représentant la plupart des hommes politiques cités plus haut¹¹⁴. L'esprit satirique a poussé le crayon de Daumier, dont toute l'œuvre est pleine de joyeux éclats de rire pour le mot *Constitutionnel*. Philippon avait introduit au *Charivari* un nouveau procédé lithographique dont tous ses collaborateurs devaient se servir ; l'épaisseur de l'encre, la morsure maladroite des acides, font des caricatures politiques d'alors des barbaries où un œil exercé peut seul retrouver les hardiesses de mouvement de Daumier¹¹⁵. Il organisa contre le roi en le représentant ou le faisant

¹¹² *Ibid.*, pp. 191-192.

¹¹³ Laurent Baridon & Martial Guédron, *L'art et l'histoire de la Caricature*, *op.cit.*, p. 203.

¹¹⁴ Daumier débuta par ces essais de portraits comme un enfant dessinant d'après des plâtres antiques. Le *Charivari* de 1833 en contient quelques uns qui ne sont pas encore du domaine de la caricature. Voir les numéros des 17 novembre, 8 décembre, 26 décembre 1833, jusqu'en octobre 1835, Champfleury, *Histoire de la Caricature Moderne*, Paris E. Dentu, 1865, p. 49.

¹¹⁵ La majorité de ces feuilles, presque aussi singulières que les images révolutionnaires du *Journal de Prudhomme*, n'est pas signée. Et la presse satirique se développa en Europe durant la première moitié du XIXe siècle, et les révolutions de 1848 relancèrent le phénomène. En France, la personnalité de Charles Philippon dominait la presse satirique et incarnait l'édition de l'estampe caricaturale. Caricaturiste lui-même, il était avant

représenter sous forme de « poire » en lithographies, en plâtre et en têtes de pipes comme en têtes de cannes, commandant aux gamins qui venaient de l'école de dessiner des poires sur tous les murs, cette mystification prolongée d'un rapin subversif en arriva à devenir un crime prévu par les lois, une excitation à la haine contre le chef de l'État¹¹⁶.

L'espace de travail de Daumier a été créé en grande partie par le sens aigu des affaires et de l'idéalisme progressif de l'un des grands hommes du dix-neuvième siècle, l'éditeur et caricaturiste occasionnel Charles Philipon. Le journal de Philipon *Le Charivari* semble avoir commencé comme une entreprise commerciale sans ambition politique majeure. Les caprices de la Monarchie de Juillet, cependant, ont fait de Philipon l'un des chefs de file des radicaux, et l'auteur de la caricature la plus célèbre et la plus influente de la première moitié du XIXe siècle, dans laquelle, presque pour la première fois, une transformation arcimboldesque a été identifiée avec un individu et dotée d'un aspect politique – la réduction de Louis-Philippe à une poire, mot d'argot français synonyme d'« imbécile »¹¹⁷.

Grandville fut aussi recruté par Philipon comme collaborateur régulier pour la caricature, et il y était considéré comme l'égal de Daumier. Quand la satire politique ne fut plus permise, Grandville caricatura à sa manière les mœurs, comme Daumier, mais en recherchant par la déformation du trait à démasquer les outrances de la mode jusqu'à l'absurde, liant la torsion du physique et la distorsion de l'image comme par un effet d'optique¹¹⁸. Ces formes de caricature, primitive et populaire, montrent par les sources de l'humour que le principe de déformation et d'attaque au corps de l'objet est toujours actuel et les hommes politiques peuvent toujours être chargés. Les modalités de la représentation chez Grandville et Daumier, en particulier, ont été très largement déterminées par la pratique de la caricature que ces artistes ont induite, une évolution notable des conceptions esthétiques au milieu du XIXème siècle. La caricature, comme nous l'avons vu, était à même d'informer un public toujours plus large et de plus en plus attentif aux images parlantes, et elle est devenue une pratique très populaire à la fin du XIXème siècle¹¹⁹. Charles-Joseph Traviès a imaginé des gamins

tout directeur de journal. Il fut aussi l'employeur de presque tous les caricaturistes importants entre 1830 et 1862. Fondateur de *La Caricature* en 1830, il était déjà partie prenante dans le principal journal de la fin de la Restauration, *La Silhouette*. Il créa *Le Charivari*, qui parut jusqu'en 1882.

Laurent Baridon & Martial Guédron, *L'art et l'histoire de la Caricature*, op.cit., pp. 147-150.

¹¹⁶ Champfleury, *Histoire de la Caricature Moderne*, op.cit., p. 96.

¹¹⁷ Kirk Varnedoe, Adam Gopnik, *High & Low : modern art & popular culture*, op.cit., p. 115.

¹¹⁸ Laurent Baridon & Martial Guédron, *L'art et l'histoire de la Caricature*, op.cit., pp. 157-160.

¹¹⁹ La caricature empruntait toutes les formes d'expression et tous les supports. Créées dans les années 1860, les marionnettes de Maurice Sand témoignent de la relation de la caricature sculptée avec le spectacle des rues. La

propageant la caricature insultante de son collègue Philipon représentant le roi Louis Philippe en forme de poire, et a associé de manière implicite l'agression par l'étranger de sa satire politique spécialisée, et les grossièretés irrévérencieuses et irrépressibles de l'art de la rue (fig. 19). Dans une récente étude sur la caricature, Laurent Baridon et Martial Guédron, dans leur livre *L'art et l'histoire de la Caricature* (2009), expliquent :

« En France, la liberté dont les journaux de Philipon profitèrent au début de la monarchie de Juillet fut de courte durée. C'est sur le mur de sa cellule de l'ancien couvent Sainte-Pélagie, destinée aux condamnés pour délit d'opinion, qu'il aurait esquissé la fameuse métamorphose de Louis-Philippe en poire, ce qui lui vaudra d'ailleurs une nouvelle condamnation. Charles-Joseph Traviès, en 1833, donna sa version de l'invention du désormais célèbre motif qui s'inscrit dans la tradition populaire des graffiti ou de la pasquinade. Ce dessin répondait à l'interdiction de caricaturer le souverain, suite, notamment, à la condamnation du journal pour la parution de la lithographie de Daumier représentant Louis-Philippe en Gargantua. Dès lors la poire devint le symbole du roi et fut l'objet de toutes les mises en forme dans les pires situations : pendue, découpée, talée, pourrie, etc. »¹²⁰.

L'ambiance des instances du XIX^{ème} siècle est plus explicite quant au caractère criminel du graffiti, et à l'identification de l'artiste avec cet aspect hors la loi. Ces travaux liaient l'activité du créateur avec celui des innocents, ou des amoureux qui marquent leurs points de rendez-vous comme incontournables. Grandville se montrait, avec un coup d'œil furtif sur l'épaule, en ajoutant sa signature à la liste des graffitis sur un mur régulièrement marqué¹²¹. Notre étude ne présente pas le rôle de la caricature chez les différents peuples et à des époques diverses, mais la raison pour laquelle les artistes l'utilisent. Champfleury explique :

« J'ai voulu étudier d'après nature les caricaturistes modernes, et voici pourquoi. La caricature tient un rang très-bas dans l'histoire, peu d'écrivains s'étant préoccupés de ces manifestations ; mais aujourd'hui que l'érudit ne se contente plus des documents historiques officiels, et qu'il étudie par les monuments figurés

caricature par des artistes divers permet de mettre en forme des idées nouvelles. Nicolas-Toussaint Charlet (1792-1845) est peintre d'histoire, à la fin des années 1870. André Gill tentera de renouer avec la peinture, en réalisant des « portraits-charges » peints. *Ibid.*, pp. 208-211.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 150-151.

¹²¹ Kirk Varnedoe, Adam Gopnik, *High & Low : modern art & popular culture*, *op.cit.*, pp. 75-76.

tout ce qui peut éclairer les événements et les hommes, la caricature sort de sa bassesse et reprend le rôle puissant qu'elle fut chargée de jouer de tout temps. La caricature est avec le journal le cri des citoyens. Ce que ceux-ci ne peuvent exprimer est traduit par des hommes dont la mission consiste à mettre en lumière les sentiments intimes du peuple »¹²².

Nous pouvons considérer que la culture populaire a finalement conduit à l'attribution d'un rôle à la caricature et au graffiti dans le processus du changement social, ils ont donc valeur artistique. Baudelaire a commencé à étudier les graffitis et la caricature, se rapprochant le plus de l'étude des questions stylistiques impliquées, ainsi que de celles historiques, comme dans son essai de *L'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*¹²³, qui avait servi d'introduction à une histoire de la caricature et à expliquer la base de l'humour dans la caricature. Il a été particulièrement intrigué par les liens entre la représentation, le style, dans la perception de l'observateur et de la réponse psychologique à l'image. Il a commencé à écrire l'essai dans le milieu des années 1840, stimulé par les idées de Joseph de Maistre et Stendhal, et l'admiration à l'échelle européenne pour le « grotesque »¹²⁴. Il a apporté une contribution importante à la découverte du graffiti de par son éclectisme et une conscience neuve concernant des formes d'art autrefois négligées¹²⁵.

Laurent Baridon et Martial Guédron analysent et présentent l'histoire de la caricature dans leur livre *L'art et l'histoire de la Caricature* établissant que les origines de la caricature furent fortement liées aux théories esthétiques néoplatoniciennes et aux normes de la beauté fixées à la Renaissance : sans la conviction qu'il existait une équation entre le beau et le bien et que l'apparence de la figure humaine était la manifestation extérieure de l'essence des individus, ces jeux facétieux de permutations dialectiques entre la forme et le fond auraient eu aucun sens¹²⁶. Par ailleurs, Bertrand Tillier présente la caricature politique dans ses œuvres *La RepubliCature : La caricature politique en France 1870-1914* (1997), *A la Charge : la caricature en France de 1879 à 2000* (2005), et les images qui constatent les événements

¹²² Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, op. cit., p.vii

¹²³ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, 1961, pp. 975-993, cité par Aaron sheon, op.cit., p. 17.

¹²⁴ Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, Bloomington, 1963, pp.48-129, et Mario Praz, *The Romantic Agony*, London, 1970, pp. 40-45, cité par Aaron Sheon, op.cit., p.17.

¹²⁵ Baudelaire and caricature is discussed by W. Hofmann, "Comic Art and Caricature", *Encyclopedia of World Art*, New York, 1960, III. pp. 762-763.

¹²⁶ Laurent Baridon & Martial Guédron, *L'art et l'histoire de la Caricature*, op.cit., p. 23.

historiques dans *La commune de Paris, révolution sans images ?* (2004). Bertrand Tillier explique.

« Le plus souvent, la caricature est donc une *charge* qui montre pour ridiculiser. [...] A cet égard, la caricature peut aussi tendre vers la *parodie* qui, à la différence de la contrefaçon qu'est le pastiche, est l'imitation satirique et burlesque d'une œuvre sérieuse. Mais la caricature peut n'être que *bouffonne*, par facétie ou par fantaisie – on parle parfois d'*image pour rire*, d'histoire drôle illustrée ou de gag graphique –, et viser à l'amusement : elle relève alors du *dessin d'humour* qui consiste à présenter avec détachement la réalité, de manière à en dégager des aspects plaisants ou insolites, parfois même absurdes. Mais une caricature n'est pas toujours comique. Elle se cantonne alors à l'attaque, l'objection, la polémique ou l'opposition. En l'occurrence, on parle de *dessin pamphlétaire* et, surtout depuis mai 68, de *dessin contestataire*, pour définir les caricatures exprimant un refus idéologique, le rejet des idées reçues et la contestation de la société, de ses institutions, du pouvoir et de l'autorité »¹²⁷.

Ces caricatures présentent un esprit s'autorisant une certaine liberté d'opinion dans la critique et l'opposition politique, tout comme dans les graffitis antiques, et font donc partie intégrante des sources du graffiti moderne. Ces caractères représentent particulièrement bien le XIX^{ème} siècle sous de multiples formes. A quelques exceptions près, les premiers caricaturistes connus (et reconnus) en tant que tels appartiennent à la génération de ceux que Baudelaire salue dans son article intitulé « Quelques caricaturistes français »¹²⁸ et auxquels Champfleury consacre l'essentiel de son *Histoire de la caricature moderne*¹²⁹.

Dans la caricature comme dans les peintures des « primitifs », nous pouvons nous attendre à une certaine naïveté. Tous sont importants dans l'ordre historique. Ce sont ces différentes individualités que nous avons étudiées dans leur essence. Pour bien faire comprendre le rôle de la caricature à notre époque, Champfleury a d'abord décrit des images dans une Revue

¹²⁷ Philippe Morel, *Les Grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997 ; Nelly Feuerhahn, *Traits d'impertinence. Histoire et chefs-d'œuvre du dessin d'humour*, Paris, Somogy-Centre Georges Pompidou-BPI, 1993 ; Jean-Paul Tibéri, *Cabu dessinateur pamphlétaire*, Poitiers, Michel Fontaine, 1984 ; Jacques Sternberg et Henri Deuil, *Un siècle de dessins contestataires*, Paris, Denoël, 1974 : cité par Bertrand Tillier, *A la Charge : la caricature en France de 1879 à 2000*, Paris : l'Amateur, 2005, p. 17.

¹²⁸ Charles Baudelaire, « Quelques caricaturistes français », (1857), *Curiosités esthétiques*, *op.cit.*, pp. 265-289.

¹²⁹ Bertrand Tillier, *A la Charge : la caricature en France de 1879 à 2000*, *op.cit.*, p. 40.

sans images, lui étant données la tâche de rendre visibles avec la plume les accentuations d'un puissant crayon¹³⁰.

Avec cette exégèse, nous faisons également remarquer que l'anonyme ou le public utilise la forme de la caricature sur les murs. Ces points de vue sont ceux des artistes, mais qu'en est-il du public? Ce serait sous l'influence de ce type de représentation que Champfleury aurait élaboré, dans les années 1840, sa conception de la modernité littéraire à partir d'une caricature de son propre style. Les papiers de Baudelaire témoignent de ce qu'il s'adonnait parfois lui-même à la charge de ses proches, par exemple Champfleury, dont il connaissait l'œuvre d'écrivain et de critique d'art. Celui-ci travaillait d'ailleurs dans la lignée de Baudelaire. Critique d'art et écrivain dans l'esprit des contes populaires, il établit, entre 1865 et 1874, la première histoire de la caricature digne de ce nom¹³¹. Que la caricature française ait ce pouvoir doit en grande partie aux efforts conjugués d'un grand poète et d'un remarquable entrepreneur, et, surtout, aux dons du caricaturiste probablement le plus grand qui ait jamais vécu. Près de quarante ans après la mort de James Gillray, quand un motif à présent familier est passé dans les mains d'Honoré Daumier, l'image du conflit infernal est devenue une métaphore satirique pour la bataille émergente de styles entre réalistes et artistes idéalisateurs¹³².

Champfleury voulait élever la forme satirique de base en l'attachant aux propriétés universelles communes de l'esprit humain. Mais Champfleury avait un ami poète qui était, lui aussi, intéressé par la caricature. Cet ami a même dessiné une caricature de Champfleury à ses côtés. Il s'agissait de Charles Baudelaire qui est devenu le premier écrivain à couper la caricature d'un héritage primitiviste. En 1844, les petits revenus de Baudelaire avaient été placés dans les mains d'un fiduciaire, ce qui l'a condamné le poète à vivre dans de petites chambres d'hôtels. Baudelaire décide alors de devenir critique d'art. En 1846, il a écrit un essai concernant la caricature: « De l'essence du rire »¹³³. Il était tout à fait conscient des affinités entre la caricature et les autres formes d'art populaires, y compris les gravures populaires comme le *De la fabrique du Mans*¹³⁴(fig. 20).

¹³⁰ *Ibid.*, p. xviii.

¹³¹ Laurent Baridon & Martial Guédron, *L'art et l'histoire de la Caricature*, op.cit., p. 169.

¹³² *Ibid.*, pp. 113-114.

¹³³ Baudelaire, *Œuvres complètes* (II), Texte établi par Claude Pichois, Paris : Gallimard, 1976, pp. 1342-1352.

¹³⁴ Jules Fleury Champfleury, *Histoire de l'imagerie Populaire* (1869), Paris : Fac-similé, 2004, p. XXXVI.

En 1853, Baudelaire a publié un court article intitulé *Le moral du joujou*, une évaluation mi-autobiographique, mi-critique de la réponse des enfants à des jouets. Depuis son enfance, il a toujours regretté d'avoir dû quitter ce *joujou* et était fasciné par les magasins de jouets.

« J'ai maintenu une affection durable et d'admiration pour ces objets uniques, qui, par leur brillance, une coloration vive, formes simplifiées semblent représenter si bien les idées de l'enfant sur la beauté »¹³⁵.

Un enfant, a-t-il noté, n'a jamais été bouleversé par la grossièreté ou la simplicité de ses jouets, et souvent les enfants préféraient jouer avec des jouets simples et peu coûteux. Les puissances imaginatives de l'enfant sont si fortes qu'il n'a pas besoin de plus que la suggestion d'une forme pour être stimulé, pour créer un contexte pour elle. Et comme pour justifier son écriture sur ce que les autres pourraient envisager comme un sujet trivial, il a écrit que les jouets d'enfant étaient sa première initiation au monde de l'art, son premier contact avec le goût et la créativité. Notons que la réponse positive de Baudelaire, à la puissance créatrice des enfants et à l'art des enfants, était en contraste important avec l'attitude des artistes antérieurs.

Dans d'autres articles, Baudelaire a utilisé l'enfant et son art comme un idéal naïf par lequel il a comparé d'autres écrivains et artistes. L'enfant était à la hauteur de sa puissance créative et imaginative, et rarement un artiste pouvait mieux maintenir la naïveté et la spontanéité de l'enfant dans son art¹³⁶. Il faut rappeler que Baudelaire avait été impressionné par le style schématique des tatouages des Indiens d'Amérique peints par Catlin et exposés au Salon de 1846. Il a expliqué plus tard comment ces peintures ont produit une impression durable sur lui, renforçant ainsi son affirmation que l'art archaïque et naïf a une forte emprise sur une modèle visuelle. En cela, il partageait certains principes esthétiques de Champfleury¹³⁷.

Celui-ci a fréquemment exprimé sa crainte que le formalisme de l'art finisse par détruire la naïveté des arts populaires, en particulier, des estampes populaires. Avec un certain sentiment

¹³⁵ Baudelaire, *Œuvres complètes*, op.cit., p.525. Il a paru dans *Le monde littéraire*, 17 avril 1853.

¹³⁶ Baudelaire, *Œuvres complètes*, op.cit., p. 1166. : Voir également Woshio Abe, « Baudelaire face aux artistes de son temps », *Revue de l'Art*, 1969, IV, p.86 ; Jonathan. Mayne, (ed. et trad.), *The Painter of Modern Life and Other Essays by Charles Baudelaire*, London : Phaidon, 1964, p. xi.

¹³⁷ Baudelaire et Catlin ont discuté dans *Baudelaire*, Paris, Petit-Palais, 1968, pp. 40-41 et dans *Œuvres complètes*, *Ibid.*, pp. 1086-1087 : Baudelaire, « Les contes de Champfleury », *Œuvres complètes*, *Ibid.*, p. 601.

d'urgence, il a cherché à recueillir des exemples de toutes les régions de France. Dans la préface de son étude intitulée *L'imagerie populaire*, il a comparé son travail de collecte de ces impressions au travail des archéologues découvrant des civilisations perdues¹³⁸. Il insiste sur le fait que l'imagerie populaire dévoile la nature du peuple et présente ses croyances religieuses et politiques. Et de l'imagerie découlent encore divers enseignements historiques. Spécialement, les planches, appartenant presque toutes aux fabriques du Mans, sont composées de sujets pieux et militaires, d'événements politiques et scientifiques. L'image populaire gravée pour le peuple parlait au peuple. Ainsi, le châtiment du crime, le souvenir des traits héroïques y étaient retracés en colorations voyantes. Cet enseignement était clair, visible, rapide. La bonne humeur recouvrait la leçon de morale¹³⁹.

Nous savons que Baudelaire a eu accès à une grande collection d'art polynésien amené à Paris par son ami, le graveur Charles Meryon. Meryon avait été officier de marine et l'artiste du navire de l'expédition navale française à Tahiti en 1843-46. Ses carnets ont été remplis avec des dessins d'art primitif, dont beaucoup qu'il admirait comme des pièces rivalisant avec les chefs-d'œuvre grecs archaïques¹⁴⁰. Peu de temps après son retour à Paris, il a loué un studio près de la Place Saint-André-des-Arts, à côté de la brasserie Andler, qui était le lieu de rencontre préféré de Champfleury, Baudelaire et Courbet. Autour de 1849, il prévoyait de fonder un musée d'art primitif en collaboration avec un collègue de l'expédition Tahiti.

Grâce aux modèles opposés de Champfleury et Baudelaire, la caricature peut être comprise comme à la fois très ancienne et très nouvelle. La caricature était utilisée dans l'art moderne, car elle était un modèle de sophistication, la mesure de la triste conscience de notre propre absurdité. Dans les années 1840, le caricaturiste suisse Rodolphe Töpffer a consciemment essayé de « perdre » sa formation artistique et de régresser vers un style de dessin d'enfants. La plupart de ses personnages sont nés de griffonnages hâtifs et accidentels, et il a analysé, dans son *Essai de physiognomonie* (1845), comment un enfant peut exprimer le caractère du visage en modifiant légèrement une ligne ou profil¹⁴¹.

Ses *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essais sur le beau dans les arts* ont incorporé ses théories dans un essai sur le graffiti et l'art des enfants. L'enfant, comme le caricaturiste, désigne les objets par des signes ou des hiéroglyphes. Sa compétence résulte de

¹³⁸ Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*, op.cit., pp. ix-xii.

¹³⁹ *Ibid.*, pp. xiii-xxii

¹⁴⁰ Charles Meryon, cat. No. 847. Voir également, William A. Bradley "Meryon and Baudelaire", *Print Collectors Quarterly*, I. Dec., 1911, pp. 587-609.

¹⁴¹ R. Töpffer, *Essai de physiognomonie*, Genève, 1845, pp. 11-13.

l'économie de ses moyens : l'art n'a pas besoin d'être plus élaboré ou réaliste, car cela ne ferait que détruire son effet¹⁴². Si l'on suit Töffer, nous pouvons supposer que les graffitis et la caricature sont les premières manifestations de l'activité artistique. Dans son histoire de la caricature, il a théorisé que la nécessité de caricaturer ou faire la satire était un instinct naturel de l'adolescent et du primitif. Au début du XX^{ème} siècle, la caricature mélangeait donc les genres. Elle était à la fois dessin d'enfants, bande dessinée, illustration, charge, recherche plastique et parodie iconoclaste. Parce qu'elle condensait tous ces aspects, elle participait aux révolutions modernes de son temps, au risque, parfois, de s'y perdre¹⁴³.

Nous avons toujours remarqué que ces genres populaires, comme la caricature ou le graffiti, présentent un intérêt pour les artistes, comment ils revêtent une valeur artistique, mais aussi comment ils parlent de leur époque. Parmi les différents types de caricature autour de 1900, la distorsion anatomique, norme de dessin de caricature comme les gens de Daumier, étaient toujours pratiquée dans les cercles artistiques d'avant-garde. Cette caricature était utilisée dans un objectif formel ou de rupture avec la tradition artistique afin de créer une esthétique nouvelle, et se montrait bien souvent plus radicale dans ses idées politiques.

Après 1918, la tradition de la caricature pourrait encore se révéler vivifiante. L'art politisé de Berlin Dada descend de la tradition satirique déjà amère et caustique présente dans le grand journal de caricature allemand *Simplicissimus*. Ce qui donne au travail de George Grosz et de John Heartfield leur côté tranchant est la puissante combinaison de l'imagerie de Dada avec une langue déjà développée de dessin humoristique politique. Dans les premiers travaux de Grosz, comme *Republican Automatons* (1920) (fig. 21), la réduction d'une classe sociale à un type mécanique – bourgeois transformés en robots – a évidemment ses racines dans l'imagerie mordante de la caricature politique. Mais Grosz adapte cette forme satirique populaire aux perspectives mélancoliques des rues de Chirico, aux hommes tubulaires de Léger, aux pochoirs du cubisme, qui sont ici parodiés pour un rendu satirique¹⁴⁴.

Pendant l'occupation de la Belgique par l'Allemagne, René Magritte fait également des peintures qui montrent la caricature comme *Ellipse* (1948) (fig. 22) ou *Famine* (1948) (fig. 23) à la différence de ses autres peintures qui présentent une idée philosophique ou conceptuelle. La tradition caricaturale se renouvelle donc ainsi dans les techniques utilisées à chaque période. L'histoire de la caricature montre bien qu'elle s'est forgée au contact d'autres genres,

¹⁴² R. Töffer, *Réflexions et menus propos*, op.cit., p. 251.

¹⁴³ Laurent Baridon & Martial Guédron, *L'art et l'histoire de la Caricature*, op.cit., p. 226

¹⁴⁴ Kirk Varnedoe et Adam Gopnik, *High & Low : modern art & popular culture*, op.cit., pp. 121-122.

d'autres techniques ou d'autres médias. Les artistes ont emprunté à ces caricatures, ils les ont souvent parodiées et utilisées comme moyens d'expression. Cette stratégie artistique figurait alors en bonne place dans les pratiques comme dans les usages sociaux et politiques des images. Elle accédait en effet plus facilement aux différentes classes de la population et jouait souvent un rôle informatif essentiel.

Bertrand Tillier montre la peinture, la sculpture, la gravure et la caricature pendant cet épisode de l'histoire, dans son ouvrage *La commune de Paris révolution sans images ?*, auxquelles aucune étude d'importance n'avait été consacrée. Il explique :

« Alors que les peintures, les sculptures, les gravures et les caricatures liées à la Commune étaient régulièrement reproduites en illustration d'ouvrages historiques, avec des fortunes très diverses, l'étude des rapports de la Commune avec les arts, les images et les artistes restait encore à faire. En effet, l'analyse de ce matériau brut, épars et hétéroclite à bien des égards, n'avait guère été menée jusqu'alors, sauf en quelques points particuliers ou anecdotiques. L'entreprise paraît avoir souvent buté sur une transdisciplinarité qui pourrait décourager, puisque l'observateur d'un tel objet d'étude doit nécessairement travailler à la flexion de l'histoire politique et de l'histoire des mentalités, de l'histoire culturelle et de l'histoire de l'art »¹⁴⁵.

Les techniques de reproduction rapide des images permettaient aussi d'être en phase avec l'appel de l'actualité, changeante par essence. Et ils constituèrent le système des images de la Commune, qui marqua durablement les esprits par l'ampleur de leur diffusion et qui eurent principalement la rue pour lieu d'existence¹⁴⁶.

Dans le milieu du XIXe siècle, alors que se développait l'esthétique de la rue¹⁴⁷. Bernard Tillier a développé le point de vue que la Commune fut un moment particulier car toutes les images produites pendant les événements ou juste à leur suite étaient attachées à la rue. Cet attachement vaut évidemment pour la caricature, comme l'indique Jean Berleux :

« La plupart des caricatures politiques parues pendant la période qui nous occupe furent publiées, tirées à part, sur des feuilles volantes, que l'on accrochait à la

¹⁴⁵ Bertrand Tillier, *La commune de Paris Révolution sans images ?*, Seyssel : Champ Vallon, 2004, p. 12.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴⁷ Philippe Hamon, *Imageries : Littérature et Image au XIXe siècle*, Paris : Corti, 2001, pp. 147-179.

devanture des kiosques et des marchands de journaux. Ces publications éphémères achetées par ceux-ci, déchirées par ceux-là, quand elles n'étaient pas détruites par la pluie et le mauvais temps, donnent bien la note véritable du dévergondage de la rue pendant cette période troublée »¹⁴⁸.

La commune était encore perçue comme une radicalisation : « Vous faites écrire sur les murs : république démocratique, indivisible ; liberté, égalité, fraternité, et sous ces mots vous laissez afficher ces œuvres de division, de licence, d'oppression et de haine ! »¹⁴⁹. Dès lors, la caricature ou le graffiti qui avaient envahi l'espace public devenaient un objet dangereux, tant pour l'esprit que pour le regard. Cette dimension visuelle est certainement l'une des métaphores les plus récurrentes et les plus efficaces pour inscrire cette imagerie dans la rue. Mais cette inscription du système imagier de la Commune dans la rue ne vaut pas que pour la caricature.

Un champ verbal comprenant une pratique et une part textuelle importe surtout en regard des images satiriques. Comme B. Thillier a mentionné l'œuvre *Henri Rochefort dans Mazas Prison* (1871) (fig. 24) dans son livre *La commune de Paris Révolution sans images ?*, Armand Gautier n'a pas exécuté ce portrait dans sa cellule de Mazas, mais après sa propre sortie de prison. En revanche, les quelques objets épars qui environnent Rochefort sont issus de « l'état des objets composant le mobilier de la cellule d'un détenu valide », répertoriés avec précision par l'artiste durant sa détention et recopiés dans l'affichette réglementaire apposée au mur. De la même façon, Gautier avait soigneusement relevé « les inscriptions apposées dans sa cellule [et] les graffitis des cours » qui se retrouvent dans ce portrait peint de Rochefort. Thillier en extrait quelques-uns :

« Je suis arrêté pour un crime que je n'ai pas commis [...]
1839, 1848, 1852, 1871, l'avenir [...]
Martyrs de la liberté [...]
Vive la liberté, mort à la police.
Le monstre qui a inventé la cellule est plus assassin que 8 Troppmann [...]
Celui qui a inventé la prison cellulaire est grand coupable [...] »¹⁵⁰

¹⁴⁸ Dans J. Berleux, *La Caricature politique en France pendant la guerre, le Siège de Paris et la Commune...*, Paris, 1890, p. XII, cité par Bertrand Tillier, *La commune de Paris Révolution sans images ?*, op.cit., p. 74.

¹⁴⁹ Dans Louis Veuillot, *Paris pendant les deux sièges*, Paris : V. Palmé, vol.1, 1871, p. 367, cité par *Ibid.*, p. 74.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 155.

Comme l'a expliqué Michelle Perrot, parce qu'ils sont « coupés du monde et sans possibilité de parole », les détenus dessinent ou écrivent sur les murs : « ces graffitis manifestent, envers et contre tout, un besoin irrépressible d'expression »¹⁵¹. Les graffitis restitués par Gautier sur les murs de la cellule de Rochefort sont très largement liés à la liberté et à sa privation. B. Tillier explique :

« Ainsi conjugués, le verbe et la peinture fondent cette œuvre transformée en une sorte de cri de protestation lancé par l'artiste qui a subi la répression politique et dont les facultés créatrices ont été momentanément aliénées. La capacité subversive de l'image se retrouve dans un dessin réalisé par Gautier pour fêter et clamer sa sortie de prison, où l'artiste s'est représenté brandissant une énorme clé et tenant le balluchon de ses effets personnels. En marge inférieure du dessin et en guise de légende, l'artiste a écrit sur un ton léger : « Je ne suis plus prisonnier, mais les gardiens le sont encore ». Ce dessin est une sorte de caricature – une forme politique et plastique subversive – par laquelle le peintre proclama sa liberté individuelle, politique et artistique, retrouvée »¹⁵².

Il affirme que ce dessin est une sorte de caricature de par sa forme politique et sa plastique subversive. Mais en établissant une relation entre le dessin et sa légende d'une part, et les graffitis de l'autre, véritables messages rebelles sur les murs, nous découvrons une analogie entre ces deux actes de création qui utilisent des stratégies semblables et possèdent la même force ou fonction sociale.

Si, au début de son histoire, la caricature était une pratique d'atelier pour commencer ses gammes ou à voir comme un délassement d'artiste, elle devint, au début du XIX^{ème} siècle devient une pratique sociale de plus en plus répandue¹⁵³. La caricature par les artistes était un outil de critique de la société par le biais de stratégies de rire, d'ironie, de satire, etc. Nous pouvons remarquer que cela caractérise aussi l'activité du graffiti dans ces objectifs critiques.

¹⁵¹ M. Perrot, « Ecrire en prison au XIX^e siècle », 2001, p.245, cité par *Ibid.*, p.155.

¹⁵² Amand Gautier, *Mazas*, juillet 1871, Dessin 1871, Paris, musée Carnavalet (DO 7243), cité par *Ibid.*, p. 155.

¹⁵³ Laurent Baridon & Martial Guédron, *L'art et l'histoire de la Caricature*, op.cit., p. 147.

2. La reconnaissance de l'intention artistique de la rue dans la littérature française

L'art moderne du XX^{ème} siècle est venu de transformations très rapides et définitivement significatives pour la société. Ces profonds changements étaient à situer vers le milieu du XIX^{ème} siècle¹⁵⁴ et furent la conséquence d'une progressive remise en question de l'ordre social bourgeois, du rôle de l'art, de la frontière existant entre art Beaux-Arts et culture populaire, et de la crise de la représentation. Ceux-ci furent accentués par les progrès des techniques industrielles telles que la photographie ou l'affiche dans les années 1840. De plus en plus, l'environnement multiple de la rue crée ce désir profond de découvrir et d'expérimenter de nouveaux codes visuels, esthétiques et artistiques.

Cette ambiance, souvent décrite dans la littérature française, puise directement dans l'environnement artistique du XIX^e siècle. Depuis le milieu du dix-neuvième siècle, et le grand capitalisme, la « nouveauté » des artistes français occupe, en parallèle, une place prépondérante. Tout au long de notre étude, les artistes emploient les termes « moderniste » ou « avant-gardiste » mais cette réalité ne sera reconnue comme mouvement d'avant-garde que vers le milieu du XX^{ème} siècle, avec l'avènement de la société moderne. Mais comment établir la relation entre avant-garde et graffiti ? Comment des convictions politiques particulières, ou des événements historiques sont-ils censés s'exprimer dans une forme particulière de langage pictural ? En effet, l'utilisation par les artistes de la forme du graffiti s'est réalisée avant que le mouvement du street art ne soit reconnu et théorisé, et que les Street artistes soient reconnus et acceptés dans l'art contemporain.

¹⁵⁴ Ce courant est lié au mouvement d'avant-garde qui a un concept militaire et politique – y compris pour les mouvements politiques français du milieu du XIX^{ème} siècle – le terme s'installa dans les domaines de l'esthétique et de l'art en général. D'un point de vue artistique, l'avant-garde chercha à stimuler la transformation radicale de la société et de la culture. Elle toucha divers domaines comme la littérature, la musique, les arts plastiques, le cinéma, le théâtre. L'avant-garde est, plus particulièrement, un concept du criticisme ou une catégorie de la critique. Bien sûr, au début du XX^{ème} siècle, le projet moderniste fut également associé à l'idée d'avant-garde. Afin de consolider la compréhension des concepts, Isabel Nogueira a évoqué les mouvements artistiques qui, chacun à sa manière, les ont concrétisés : postimpressionnisme, fauvisme, expressionnisme, cubisme, futurisme, suprématisme, dadaïsme et anti-art de Duchamp. Isabel Nogueira, *Théorie de l'art au XX^e siècle*, op. cit., pp. 129-134 ; John Weightman, *The concept of the avant-garde : explorations in modernism*, London : Alcove Press Limited, 1973, p. 20.

Notre étude ne s'attardera pas sur le courant, critique, ou l'attitude esthétique, de ce mouvement historique qu'est l'avant-garde, mais s'efforcera de situer le rôle, la valeur, et la fonction artistique du graffiti dans cette catégorie critique de l'avant-garde, dans les stratégies des artistes, et dans la relation entre l'art de l'élite et la culture populaire. Par ailleurs, nous démontrerons que certains artistes, par leur prise de position contre l'ordre de la société bourgeoise et contre les méthodes traditionnelles et académiques, ont réagi de manière directe à l'émergence de nouvelles valeurs artistiques et sont partis à la recherche de nouveaux codes artistiques dont nous proposons l'étude, le graffiti faisant partie intégrante du concept de criticisme à la française. Ces préoccupations des artistes se reflètent continuellement, des artistes de la rue aux street artistes français d'aujourd'hui.

Nous assistons à l'utilisation de la culture populaire ou des produits industriels sous une forme poétique, et inversement, celle des sources littéraires dans l'imagerie populaire réappropriées par l'artiste. L'artiste ne réagit pas violemment contre la réification, mais ne l'imité pas non plus, son medium pour cette expérience étant la forme poétique dans l'art ou le graffiti qui se présente directement écrit dans la peinture ou inscrit sur le mur. Nous découvrons souvent que des caricatures de politiciens s'affichent aux côtés de slogans de propagande et de peintures murales politiques traditionnelles.

Champfleury a participé, de par sa prise de position pour la défense de l'art du vrai, à l'attribution d'une valeur artistique à l'imagerie populaire. Minoritaire et méprisé avant 1850, l'esthétique réaliste va s'affirmer après 1865, en peinture, avec les impressionnistes et, dans la littérature, avec les réalistes, mais lorsque Champfleury se transforme en défenseur attiré de Courbet, le combat est encore loin d'être gagné. Le réalisme apolitique et impartial dans lequel Champfleury veut contenir l'art critique sur la société inclut tout d'abord la littérature, mais il a découvert, par la suite, ces mêmes caractéristiques, dans la caricature ou le graffiti, qui raillent l'académique. Le peintre porte donc l'attaque au cœur de la représentation que l'Académie veut préserver, celle de la hiérarchie des genres. Selon Champfleury, un sujet est parfaitement admissible dans la mesure où le peintre observe avec honnêteté ses modèles. Le trait essentiel du réalisme, énoncer la vie moderne, dans toutes ses facettes et dans sa vérité, doit être un sujet privilégié par la peinture contemporaine.

Gustave Courbet exprimait son réalisme radical et militant sur les deux plans, artistique et politique. Il comprenait son destin comme une permanente action d'avant-garde dirigée contre les forces que l'académisme et le conservatisme exerçaient sur l'art et la société : L'Atelier du peintre. Mais à la différence de la génération de 1848, Courbet a découvert un nouveau type

de langage visuel contestataire pour affirmer son opposition au code qui régissait alors la peinture. Ainsi, il le trouva dans le fonds des images populaires, dans les gravures sur bois sommaires et simplifiées de *l'Imagerie d'Epinal : Enterrement à Ornans* (1849-1850)¹⁵⁵ et *Bonjour Monsieur Courbet* (1854)¹⁵⁶. Les artistes modernes, comme Édouard Manet, s'intéressent de près à la société et aux événements politiques de l'époque comme le siège de Paris et la Commune, mais ils représentent leur société, à la différence des convictions politiques de la génération de 1848, par une réalité d'ordre plus phénoménologique ou critique que politique ou social.

Le cas de la critique dramatique à la fin du XIXe siècle fait apparaître certaines limites à l'autonomisation du champ littéraire à savoir que les critères essentiels de l'exercice de la critique semblent largement dépasser le cadre purement littéraire. Mais dans l'image ou la peinture, les sources linguistiques dépeintes par une relation des mots à l'image, pour laquelle nous nous appuyerons sur les propos de W.J.T. Mitchell, ont déjà mentionnées¹⁵⁷. En permettant d'identifier les motifs des images ou en portant parfois notre attention sur un élément particulier à l'intérieur de l'image, nous tenterons d'expliquer les sources littéraires des images dans le contexte social.

Le graffiti dans son ensemble est un phénomène composite, partie blague enfantine, partie insulte de l'adulte. Il est fou et politique, humoristique et en colère, plein d'esprit et obscène, et composée d'éléments d'imagerie, d'écriture, et de marquage simple. Tout ou partie de ce mélange, a été exploité dans l'art moderne à partir de sources diverses et variées. Pour le reste, Guillaume Apollinaire avait peut-être à l'esprit des combinaisons particulières de graffiti de mots et d'images quand il a fait ses poèmes-image de 1913 à 1916, les Calligrammes, publiés en 1918. Dans ce monde de l'art où le « moderne » fraternise avec le « primitif », l'« enfantin », l'« image populaire », ces nouvelles parentés le lient avec la filiation des graffiti et prennent une valeur artistique.

¹⁵⁵ Linda Nochlin explique cette œuvre : « Courbet s'appuie essentiellement sur la configuration ni généralisée ni idéalisée de ce paysage de Franche-Comté âpre, pierreux et sans rien de classique pour faire naître le sens du lieu, de même qu'il tient à donner de ses compatriotes d'Ornans une représentation franche, sans fioritures, où maints observateurs et la plupart des critiques du Salon de 1850-51 ont vu une caricature et certains même un sacrilège à cause, par exemple, du nez rouge des bedeaux ». Linda Nochlin, *Les politiques de la vision : art, société et politique au XIXe siècle*, trad. Oristelle Bonis, Paris : Jacqueline Chambon, 1989, pp. 47-48.

¹⁵⁶ Gustave Courbet, *L'enterrement à Ornans*, 1849-1850, Huile sur toile, 316x668cm, Musée d'Orsay, Paris : Gustave Courbet, *Bonjour Monsieur Courbet*, 1854, Huile sur toile, 1.29x1.49m, Musée Fabre de Montpellier.

¹⁵⁷ Voir W.J.T. Mitchell, *Iconology: image, text, ideology*, Chicago : The University of Chicago Press, 1985.

2.1. Le graffiti et la description de la rue dans la littérature française. La perception de Guillaume Apollinaire

Nous avons avancé que des artistes comme Daumier ou Grandville, ou des critiques comme Champfleury avaient découvert un caractère artistique dans l'imagerie populaire critiquant leur époque. Dans leurs œuvres, nous pouvons dépister les querelles sociales, les aspects bourgeois, ou la critique politique. Ces sources, ce mélange de genres, sont devenues une caractéristique prépondérante de l'art moderne du XX^{ème} siècle. Adorno illustre bien ce phénomène.

« La dissonance, signe de tout modernisme, admet même dans ses équivalents optiques l'attrait du sensible, tout en le transfigurant en son contraire, en douleur : esthétique originelle de l'ambivalence. La partie imprévisible de tout ce qui est dissonant pour l'art moderne depuis Baudelaire et *Tristan* – qui constitue véritablement une sorte d'invariant du modernisme – provient de ce que le jeu de forces immanent de l'œuvre d'art converge avec la réalité extérieure dont la puissance exercée sur le sujet augmente pareillement à l'autonomie de l'œuvre. La dissonance confère à l'œuvre d'art de l'intérieur ce que la sociologie vulgaire appelle son aliénation sociale ! »¹⁵⁸

Selon Adorno, le postulat de Rimbaud concernant l'art moderne radical est celui d'un art qui, dans la tension de *Spleen et Idéal*, tension de la spiritualisation et de l'obsession, se meut à travers ce qui est le plus éloigné de l'esprit. Le primat de l'esprit dans l'art et l'irruption de ce qui auparavant était tabou sont deux aspects du même fait¹⁵⁹. L'art devint vulgaire par sa condescendance, lorsque, essentiellement par humour, il invoqua la conscience déformée et la confirma.

La description de l'ambiance ou des graffitis des rues de Paris dans la littérature française est un excellent exemple, et ces études présentent continuellement l'esprit français de véritable critique de l'époque. Les graffitis à la différence des tableaux d'artistes qui n'exploitaient que des sources stylistiques, ne présentent pas leur société uniquement du point de vue de l'expression politique d'un événement politique ou historique donné, mais décrivent

¹⁵⁸ T.W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 27.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 129

franchement les événements humains de la vie quotidienne. Le nouveau sens de l'observation d'un tel art était évident comme nous l'avons déjà montré des graffitis sur les murs de Paris de Restif de La Bretonne. Il a recueilli ses propres graffitis sous le titre *Mes inscriptions* par des notes et en les traduisant du latin au français. Cet ouvrage, unique en son genre, souvent attendrissant, est d'un très grand intérêt pour comprendre non seulement les mobiles des auteurs de graffiti, mais aussi ceux des auteurs de tout geste apparemment gratuit et anonyme.

Honoré de Balzac a donné une description différente des graffitis sur les murs de la rue Pagevin, dans son roman *Ferragus* (1833), dans lequel il parle avec aversion d'un temps où la rue Pagevin, « n'avait pas un mur qui ne répétait un mot infâme »¹⁶⁰. En parlant de la vie des rues, de leurs animations, il demeure un morceau d'anthologie dans l'examen de l'identité physique et morale des rues. Balzac écrit sur la laideur, par contraste, de certaines rues ou quartiers parisiens par rapport à d'autres. Bien que « vêtue d'affiches », Paris est indéniablement sale :

« Il est dans Paris certaines rues déshonorées autant que peut l'être un homme coupable d'infamie ; puis il existe des rues nobles, puis des rues simplement honnêtes, puis de jeunes rues sur la moralité desquelles le public ne s'est pas encore formé d'opinion ; puis des rues assassines, des rues plus vieilles que de vieilles douairières ne sont vieilles des rues estimables, des rues toujours propres, des rues toujours sales, des rues ouvrières, travailleuses, mercantiles. Enfin, les rues de Paris ont des qualités humaines, et nous impriment par leur physionomie certaines idées contre les quelles nous sommes sans défense.

Il y a des rues de mauvaise compagnie où vous ne voudriez pas demeurer, et des rues où vous placeriez volontiers votre séjour. [...] »¹⁶¹.

Balzac pose là non un problème d'esthétique littéraire mais un véritable problème politique¹⁶². Balzac étend sa description à toutes les formes de rues jusqu'aux barrières, à

¹⁶⁰ Balzac, Honoré de, *Œuvres Complètes de H. de Balzac VIII, La comédie Humaine*, Paris : Ancienne Maison Michel Lévy Frères, 1879, p. 9.

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 6-7.

¹⁶² Il appelle à une prise de conscience des autorités de la capitale sur les conséquences désastreuses de l'insalubrité publique, surtout après l'épidémie de choléra de 1832. Il écrit dans *La Fille aux yeux d'or*, comme dans cet extrait, que certaines rues connaissent un taux de mortalité plus grand que d'autres. Il répète ses accusations à l'encontre du pouvoir et fait référence aux « mathématiques sociales » de son temps qui révèlent

toutes les heures du jour et de la nuit parisienne. Il y a peu de monuments décrits dans *La Comédie humaine*, mais si, dans Ferragus, une nouvelle statue est érigée dans Paris, Balzac ne peut s'empêcher de signaler qu'aussitôt un gamin, le futur Gavroche de Victor Hugo, la signe de son nom. Les effets de lumière, la nuit, à la brune, produisent parfois des effets étranges dans les rues, et des « échappées de lumière », certains jours, égalaient les laideurs d'une ville surpeuplée. Honoré de Balzac, qui était aussi un des fondateurs du journal *La Caricature* aux côtés de Philipon, a souvent choisi des objets sociaux, selon le principe de la caricature de Grandville. Dans l'écrit de Balzac qui a dessiné les rues de Paris, nous avons constaté une description réaliste de la ville moderne et un aspect de la nature humaine.

Ces stratégies donnent un rôle important non seulement aux artistes avant-gardistes dans l'art moderne, mais aussi dans l'art postmoderne, ainsi qu'aux street artistes par le moyen du mélange de genres et de perspectives critiques sur leur société. Les street artistes, dans le mouvement des graffitis, cherchent à pénétrer ces rues que Balzac a décrites. Malgré le fait que les graffitis soient des actes vandales et anonymes, qui ne peuvent pas accéder aux zones publiques, et se répandent dans des quartiers dits dangereux, les artistes occupent les lieux publics.

Nous allons par ailleurs faire appel à l'œuvre de Guillaume Apollinaire et aux poètes surréalistes, qui s'enracinent dans la littérature française du début du XXe siècle, pour étayer notre discours. Nous ne chercherons pas seulement à démontrer qu'Apollinaire et les surréalistes avaient un intérêt commun dans le graffiti. Nous voulons aussi comprendre leur intérêt pour sa fonction sociale et ses sources littéraires. Notre thèse est que la fonction du graffiti est une métaphore du rejet de la réglementation, des contraintes, de la norme esthétique, de la hiérarchie et de la logique, tous les principes fondamentaux de la pratique des artistes qui se trouvent également dans le travail d'Apollinaire.

Apollinaire est passionné par les arts premiers et, dès 1906, il projette d'écrire un ouvrage intitulé *L'art chez les sauvages*. Il dessine sur un feuillet un masque à deux visages superposés, une cape décorée et des panneaux sculptés aux formes issues de l'art océanien avec une réjouissante liberté de forme et de conception ajoutée à ses propres inventions graphiques et picturales. Dans un volume intitulé *Et moi aussi je suis peintre*, nous découvrons la tendance principale d'Apollinaire qui caractérise son œuvre littéraire et graphique et s'impose déjà dans l'album de jeunesse. Comme son œuvre *Prêtre gravant le mot « Jésus » sur le tronc d'un*

l'inégalité des conditions de vie des Parisiens, surtout les plus pauvres, par rapport aux provinciaux qui profiteraient de la pureté de l'air.

arbre (1895) (fig. 25), ce dessin témoigne du sérieux du prêtre et également de l'appétit visuel du jeune artiste qui réunit en une seule planche de multiples observations successives. Dans son cahier, son autoportrait et des portraits d'autres personnalités comme Victor Hugo, Napoléon, Jean Baptiste, etc..., présentent un style caricatural, ou primitif. Apollinaire partage avec les cubistes, concernant le style plastique, leur goût du collage, technique qui a toujours fait partie de sa créativité littéraire.

Claude Debot remarque donc la présence dans ces carnets d'Apollinaire de hiéroglyphes, de pictogrammes, et de signes cabalistiques, témoignant de l'intérêt qu'il porte à tout système de communication rapprochant l'écriture et le dessin¹⁶³. De l'union du mot et de l'image, naîtront plus tard les « calligrammes », qui proposent une nouvelle synthèse de la poésie et de l'art visuel. Depuis qu'il a écrits *Alcools*, Apollinaire a repris ses activités littéraires et trouvé un titre en mars 1917, *Calligrammes*. Depuis sa jeunesse, il a réfléchi sur les liens qui unissent la lettre et l'image, l'écriture et le dessin. La plupart des dessins qu'il a laissés juxtaposent encore les deux systèmes de signes, dessin légende, dessin redoublant l'explication écrite, dessin en marge des brouillons et poèmes¹⁶⁴. Son poème-tableau, *L'horloge de demain* (fig. 26), montre une image et plusieurs messages. Claude Debot décrit ainsi cette œuvre :

« *L'horloge de demain* allie en effet écriture manuscrite et couleurs « formelles », comme le rouge qui unit la tête, les mains et l'inscription : « et tant de nouvelles », pour souligner la nature prospective du message. Le dessin des cœurs est tracé directement au pinceau, comme ce qui est probablement un monogramme avec son inscription dramatique : « Il y va de la vie ». Le Soldat, portant sur son uniforme les souvenirs qui l'habitent et le constituent, regarde dans le périscope tourné vers l'avenir »¹⁶⁵.

Depuis le dix-septième siècle, à la comédie-ballet de Molière, une nouvelle tendance de mélange des genres s'est formée et atteint une sorte de paroxysme en France. Dans la maquette de *Calligrammes*, chaque page réunit des fragments de texte imprimé ou manuscrit, collés ou inscrits sur des feuillets retrouvés et recyclés, sur des morceaux de papier blanc, bleu quadrillé ou encore d'emballage. Par ailleurs, l'atmosphère d'une déambulation à travers les

¹⁶³ Choix et présentation de Claude Debot et Petre Read, *Les dessins de Guillaume Apollinaire*, Paris : Buchet/Chastel, 2008, p. 18.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 153.

¹⁶⁵ *Ibid.*

rues de Paris donne l'inspiration artistique aux artistes. En 1918, Louis Aragon a écrit dans « Du décor » au sujet de la rue :

« Avant l'apparition du cinématographe, c'est à peine si quelques artistes avaient osé se servir de la fausse harmonie des machines et de l'obsédante beauté des inscriptions commerciales, des affiches, des majuscules évocatrices, des objets vraiment usuels, de tout ce qui chante *notre* vie, et non point quelque artificielle convention, ignorante du corned-beef et des boîtes de cirage. [...] Ils connaissaient cette fascination des hiéroglyphes sur les murs, que l'ange les ait tracés à la fin du festin ou que le destin en ait imposé la hantise ironique sur le chemin d'un héros malheureux. Ces lettres qui vantent un savon valent les caractères des obélisques ou les inscriptions d'un grimoire de sorcellerie : elles disent la fatalité de l'époque »¹⁶⁶.

L'atmosphère de la rue de cette société nouvellement industrielle a donné de nombreuses sources d'inspiration aux écrivains tels que Rambaud et Baudelaire au 19^{ème} siècle. Cependant, nous n'allons pas tenter de ré-éclairer le monde de littéraire d'Apollinaire, Nous présenterons la manière dont ce poète et les artistes modernes ont pu remplir une fonction sociale de renouvellement de la relation avec la culture populaire, et plus particulièrement le graffiti.

Le graffiti, en tant qu'action destructrice et illicite, a été généralement considéré comme une forme d'art par Brassai dans sa série de photographies sur les graffitis dans les rues de Paris. La découverte d'Apollinaire, dans les faubourgs de Paris, de murs couverts de mots et d'images gravés, fait écho à celle de Brassai, comme décrit dans son livre « Du mur des cavernes au mur d'usine »¹⁶⁷, et ses photographies sur les graffitis nous fournissent un échantillon relativement fidèle du type de choses qu'Apollinaire observait.

Guillaume Apollinaire, dans ses collections d'écrits sur Paris, *Le Flâneur des deux rives*, transmet une signification particulière. Le *Flâneur* est à la fois un texte négligé parmi les œuvres d'Apollinaire, mais nous y trouvons son appréciation sur les graffitis :

« Il n'y a plus que très peu de lanternes anciennes...

¹⁶⁶ Louis Aragon, *Ecrits sur l'art moderne* (1981), Paris : Flammarion, 2011, pp. 29-30.

¹⁶⁷ Brassai, « Du mur des cavernes au mur d'usine », *Minotaure*, no.3, Paris, décembre 1933.

On peut regretter que la ville n'ait pas conservé, dans son dépôt, au lieu de les vendre, un spécimen au moins de chaque appareil d'éclairage »¹⁶⁸.

Cette description d'Apollinaire des lanternes, presque comme s'il s'agissait de statues de la ville moderne, les présente comme le potentiel contenu d'un musée de la rue, soulignant son sentiment nostalgique. Le graffiti était à la fois éphémère et d'une grande importance pour les surréalistes. Spécialement, dans le chapitre « À la santé » d'*Alcools* (1913), les quatrième et sixième poèmes d'Apollinaire condensent le thème du graffiti dans les termes suivants :

Que je m'ennuie entre ces murs tout nus
[...]
J'écoute les bruits de la ville
Et prisonnier sans horizon
Je ne vois rien qu'un ciel hostile
Et les murs nus de ma prison.
[...]¹⁶⁹

Les murs de l'intérieur de la prison contrastent fortement avec les murs extérieurs de la rue Berton, couverte d'écrits, et la relation entre l'écriture et l'emprisonnement ou la liberté est une question importante. D'une part, c'est dans les actions transgressives derrière les mots qu'Apollinaire trouve l'inspiration pour son œuvre *À la Santé* : défigurer le mobilier brut qui appartient aux autorités et les règles d'écrasement avec la poésie sont des exploits qui incarnent le caractère illicite de graffiti. D'autre part, l'acte même de l'écriture est alors la seule chose qui permet à Apollinaire de libérer son esprit et de rendre son emprisonnement plus supportable. Apollinaire établit également un lien entre deux thèmes pertinents : d'une part, l'emprisonnement, par les rêves qu'il induit et la poésie qu'il lui inspire peut devenir un moyen de libération, d'autre part, les relations entre les cultures de l'élite et populaire, entre la poésie et l'image populaire, sont véritablement essentielles à l'intérêt du poète non-conventionnel pour le graffiti.

¹⁶⁸ Guillaume Apollinaire, « Le Flâneur des deux rives(1918) », Michel Décaudin et Pierre Caizergues (éd.), *Œuvres en prose complètes*, 3 vols, Paris : Pléiade, 1977, p. 6.

¹⁶⁹ Guillaume Apollinaire, « A la Santé », *Alcools* (1913), IV et VI, 5e édition, Paris : la Nouvelle Revue Française, 1920, pp. 150-153.

L'écriture comme un exercice de libération et comme une transgression à la convention et à la logique a donc été au cœur des origines littéraires du surréalisme. En citant Apollinaire et les surréalistes, et la raison pour laquelle Apollinaire s'est décrit comme « libre » en dépit de la censure et de l'emprisonnement qui lui ont été imposés: une société raillée par ses victimes ne peut jamais, Apollinaire l'indique, être forte, démontrant, à l'inverse, ses victimes dans une position de pouvoir et donc de liberté. La tentative de liberté des libertins de la contrainte sociale, et incarnée dans l'œuvre du Marquis de Sade, est à relier ici à la pratique de l'écriture d'obscénités sur les murs, qui est, à son tour, définie comme une pratique impulsive résultant d'expériences étranges et intenses¹⁷⁰.

Nous allons ici décrire deux poèmes dans son livre *Calligrammes : Poèmes de la paix et de la guerre* (1914-1916) de Guillaume Apollinaire. D'abord, « La Victoire » qui décrit la rue.

« [...]

La rue où nagent mes deux mains
Aux doigts subtils fouillant la ville
S'en va mais qui sait si demain
La rue devenait immobile
Qui sait ou serait mon chemin

[...]

La Victoire avant tout sera
De bien voir au loin
De tout voir
De près
Et que tout ait un nom nouveau »¹⁷¹

¹⁷⁰ La transgression de nature sadienne est liée aux graffitis dans le fait qu'une telle inversion de la morale, une telle parodie des valeurs hypocrites de la société était un élément fondamental de l'œuvre Sade. Si les surréalistes étaient, pour la plupart, enfermés dans les contraintes sociales et mentales plutôt que physiques, un de leurs héros particulier, le marquis de Sade, avait fait l'objet d'un emprisonnement physique et avait trouvé une source de liberté dans son écriture subversive. Dans sa préface, il a expliqué que Sade avait passé vingt-sept ans de sa vie dans onze prisons différentes, était mort à l'asile de Charenton et eu ses livres bannis de l'*enfer de la Bibliothèque nationale*. Pourtant, selon lui, Sade aimait par-dessus tout la liberté, ses actions, son système, philosophique témoignent de son goût passionné pour la liberté. Guillaume Apollinaire, « Introduction : essai bibliographique de notes », Sade, Dodtlen-Alphonse-Francaois de, *L'œuvre du Marquis de Sade*, Paris : Bibliothèque des curieux, 1909, pp. 12-17.

¹⁷¹ Guillaume apollinaire, *Calligrammes : Poèmes de la paix et de la guerre* (1914-1916), Paris : Mercure de France, 1917, pp. 193-197

Avec un autre poème « l'inscription anglaise », la rue témoigne des traces de la guerre par des inscriptions faites par des soldats ou des civils. Dans un deuxième poème important « L'Adieu du Cavalier »¹⁷², nous remarquons cette légende: « Ah! Dieu Que la guerre est jolie ». Cette légende se présente dans sa boîte prise au piège dans une prison d'un genre très différent, cette fois les tranchées en 1916, Apollinaire a rayé une caricature grossière de soldats dans le couvercle de sa boîte de dentifrice (fig. 27). Dans la première strophe du premier poème il s'agit d'un jeu de mots sur le soldat mourant de « l'adieu », deuxième poème.

Le poème a été écrit au mois d'août 1915, tandis qu'Apollinaire occupait les tranchées dans la forêt des Ardennes, mais sa répétition de la phrase transforme ici l'image lointaine de la mort d'un soldat en quelque chose de beaucoup plus imminent, qu'Apollinaire traite avec humour et ironie¹⁷³. Le grattage de la caricature, une libération momentanée de l'ennui, n'est pas public de la même manière que le graffiti dans la rue Berton, il n'est pas destructeur de la propriété de quelqu'un d'autre, comme à la prison de *La Santé*. Il s'agit plutôt de l'utilisation créative d'une surface sans importance, qui aurait probablement été jetée s'il n'y avait pas eu l'inscription d'Apollinaire.

Le vandalisme tente de défigurer le mur blanc avec un message privé ou un gribouillage grossier, exerçant son pouvoir d'agression ni par son sujet ni pour un groupe, sans caractère « avant-gardiste ». Mais nous avons déjà remarqué l'expression politique ou sociale, la forme artistique, le message rebelle dans le mouvement de masse. Les artistes ou les écrivains étaient également ouverts aux idées libres et à la tendance imaginative. L'acte rebelle et la liberté dominant leur esprit nouveau, et leur expression littéraire a surtout besoin de liberté pour exploiter le domaine de cette tendance artistique. Brassaï, dans un poème sur les graffitis, a reconnu que le but derrière l'écriture sur les murs ou sur des surfaces inappropriées n'est pas toujours le vandalisme :

« Graver son nom
Son amour

¹⁷² « Ah Dieu ! Que la guerre est jolie/Avec ses chants ses longs loisirs/Cette bague je l'ai polie/Le vent se mêle à vos soupirs

A dieu ! Voici le boute-selle/Il disparut dans un tournant/Et mourut là-bas tandis qu'elle /Riait au destin surprenant » *Ibid.*, p. 123.

¹⁷³ Pour la datation de ce poème, et son inclusion dans des lettres à Louise Faure-Favier, Madeleine Pagès et Louise de Coligny-Châtillon, voir les notes dans *Œuvres poétiques*, 1906. Il a ensuite été inclus dans *Calligrammes* (1918).

Une date
Sur le mur d'un édifice
Ce vandalisme ne s'expliquerait pas par le seul besoin
De destruction.
J'y vois plutôt l'instinct de survie/
De tous ceux qui ne peuvent dresser
Pyramides et cathédrales
Pour laisser leurs noms à la postérité »¹⁷⁴

Il suggère que le graffiti est une forme de monument non-officiel, personnel, mais valide comme ce qu'Aragon a vu plus tôt comme inscriptions sur les obélisques. Toutefois, pour Apollinaire, les graffitis sont une forme d'anti-monument qui défigure littéralement le monument officiel. Les deux, inscriptions officielles et graffitis sont avérés monuments dans leur propre droit, témoignages de vies humaines relevés également par Brassaï, qui a tracé leur évolution en retournant photographier le même site plusieurs années après sa première visite.

Ces traces éphémères retrouvées peuvent donc présenter, d'une part, un côté ludique et, d'autre part, une portée plus profonde. Quand Aragon écrit des « hiéroglyphes sur les murs » et que les mots inscrits sur des objets de tous les jours peuvent être aussi importantes que « les inscriptions d'un livre de magie noire », il reconnaît à ces deux modes d'expression la même puissance que celle qu'Apollinaire avait trouvée dans les fragments linguistiques et donne les mêmes propriétés magiques des talismans que Brassaï avait attribué aux graffitis, les rapportant à la fois à l'art rupestre et aux remèdes psychologiques :

« Tout est magie pour l'enfant ... les fées, les diables, les monstres sont pour lui d'une telle évidence qu'il en a peur ... L'art seul permet d'exorciser ces phantasmes. Car c'est bien le pouvoir de la magie qui est à l'origine du pouvoir de l'art. Tracer une ligne, une figure, donne à l'enfant ce sentiment de puissance et de domination propre au magicien. C'est par l'art seul qu'il peut plier le monde à sa volonté ... Le pouvoir que le chasseur préhistorique voulait exercer sur le gibier en traçant son « simulacra » au fond des cavernes s'exerce encore sur le mur sous une autre forme »¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Brassaï, « Poème sur les graffiti », *Graffiti* (1961), Paris : Flammarion, 1993, p. 151.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 98.

Brassaï estime que le concept de l'artiste en tant que magicien remonte au romantisme, et la notion de l'art comme simulacre ou effigie est un émule de la description de la magie établie par Freud concernant les cultures « primitives » dans *Totem et Tabou* (1913). En ce sens, les prémisses de Brassaï pour comparer l'art du graffiti à l'art rupestre en premier lieu était leur ressemblance esthétique. Il a vu les graffitis comme preuve d'un instinct humain primitif qui était le même en 1933 que ce qu'il avait été à l'âge de pierre. Brassaï n'était, bien sûr, pas seul à faire cette observation. Par ailleurs, il explique ces sources artistiques pour une découverte d'une nouvelle valeur plastique :

« En 1933, j'écrivais: « L'art bâtard des rues mal famées devient un critérium ». (*Minotaure*, n°3/4). Or, depuis cette époque, ne s'est-il pas produit un événement historique aussi important, je pense, que celui du cubisme : la découverte du mur par nos artistes modernes ? Chaque page de cet album semble témoigner de l'influence occulte du mur sur la peinture contemporaine. Déjà perceptible dans le cubisme et le « collage » par des bouts d'affiches, des caractères d'imprimerie, cet apparemment est devenu manifeste avec Paul Klee, Miró, Dubuffet, comme avec beaucoup d'autres qui se sont inspirés plus ou moins directement des graffitis »¹⁷⁶.

Ces peintres actifs, ainsi que les « calligraphes », se sont attachés aux gestes instinctifs. Le mur leur a offert non seulement une inépuisable richesse d'inspiration artistique, mais aussi ses matériaux. L'antique support des inscriptions sert encore aujourd'hui de témoignage de la vie sociale. Et le mur devient le miroir des tendances majeures de l'art actuel : « calligraphie », l'instantanéité du geste auxquelles les peintres de l'« informel » ou de l'« action » accordent une si grande valeur, se manifeste librement¹⁷⁷.

Pour Apollinaire, le fait magique du quotidien est peut-être plus comique qu'il ne le serait pour les surréalistes, mais n'en est pas moins en prise avec les méthodes de transformation ou de modification du banal pour créer quelque chose de merveilleux. Il semble pertinent de conclure avec une image emblématique qui incarne peut-être l'attitude surréaliste des possibilités et des implications des graffitis et inscriptions, une attitude qui, comme nous l'avons vu, a été partagée par Apollinaire. Selon lui, les inscriptions découvertes représentent

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.10.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.20.

un type particulier d'expression éphémère dont les connotations sont passionnantes et précieuses. Ils défient les contraintes et les règlements de l'autorité, ils monumentalise ce qui semble, selon la hiérarchie de l'autorité, être négligeable, et ils évoquent des significations puissantes et suggestives qui produisent quelque chose de merveilleux et de magique à partir de quelque chose d'apparemment destructeur et banal.

Nous avons étudié la description de l'ambiance et des graffitis de la rue à Paris dans la littérature française. Nous pouvons découvrir non seulement les formes et la valeur artistiques de l'image dans le graffiti, mais aussi les fonctions de l'interaction entre mots et images au mur ou au tableau. Beaucoup de théoriciens ont fait l'étude de cette dernière. Mais, au cours de notre étude, nous l'abordons uniquement dans le cadre de la stratégie artistique et du mode d'interaction pour ajouter à la signification de l'œuvre. Nous allons approfondir notre argument à savoir que les graffitis par les mots et l'image présentent une véritable valeur artistique donnant le caractère ambigu de l'art comme autonome et comme fait social. Ce caractère rebelle des graffitis est réel et représente des réponses à la forme interrogative aux problèmes de notre société, l'extérieur venant à notre rencontre.

2.2. Les stratégies artistiques de la relation entre mots et images, et art d'élite et art populaire

De tous les graffitis trouvés jusqu'ici, nous avons constaté qu'ils ont pris la forme de caricatures, leur contenu littéraire, et l'expression critique ou le message politique sur des événements historiques. Cependant, comme nous l'avons vu, l'opinion publique s'est retournée contre les graffitis à la fin du XIX^e siècle. Cela était dû à la relation entre les classes ouvrières, imaginées comme étant les auteurs des graffitis, et l'élite, qui dominait la production culturelle. Après l'intérêt romantique des graffitis vus comme un acte public pur ou officiel, les artistes et certains anonymes du 19^{ème} siècle sont retournés à « l'art véritable », démontrant une perte d'intérêt pour l'art produit dans les rues. Dans notre étude du graffiti, nous avons cherché à caractériser leurs éléments formateurs, et à en trouver les caractéristiques littéraires.

Si les graffitis des civilisations antiques ont fait l'objet d'études savantes, nous avons également trouvé de nombreuses références aux graffiti modernes dans la littérature française. Au sein de ces échanges entre la caricature ou le graffiti et la littérature, noble ou populaire, et

l'acte du graffiti, apparaissent des procédés artistiques efficaces et un esprit rebelle pérenne. L'expression linguistique à caractère sociopolitique s'est répandue très directement ou continuellement tout au long du mouvement de street art au XXe siècle. Dans cette littérature française et l'étude de la caricature, nous avons noté un esprit français particulier, qui se montre différent de l'avant-garde américaine, du mouvement du graffiti américain des années 1970, jusqu'au mouvement street art d'aujourd'hui.

Les recherches collectives de Laurent Baridon et Martial Guédron, dans leur livre *L'art et l'histoire de la Caricature*, mentionnent que tous les éléments du contexte de la caricature furent utilisés pour former des « images parlantes » et des calembours visuels :

« La charge devait attaquer franchement en parlant un langage direct, même si certaines images ne pouvaient être comprises que par un jeu de références plus complexe. [...] Mais entre 1870 et 1914, un grand nombre d'artistes qui pratiquaient la charge revendiquaient d'atteindre à un art authentique dont pourtant la finalité était sociale. Il ne s'agissait plus, selon eux, de cet « art pour l'art » fatalement élitiste, mais d'œuvrer « pour le peuple et par le peuple » afin de promouvoir un art à la fois populaire et social. La caricature devait avoir un rôle à jouer, l'exemple de Daumier l'avait montré et les artistes qui s'étaient auparavant regroupés sous la bannière du réalisme en étaient convaincus »¹⁷⁸.

Comme les artistes qui font souvent la caricature ou les caricaturistes, les artistes modernes trouvaient leurs angles d'attaque dans les expressions populaires, les paroles des chansons et des ritournelles, l'inscription ou la légende au mur, dans l'image populaire primitive, enfantine, dans le graffiti, etc. Les graffitis dans l'image visuelle, se composent d'images et de mots, de mots seuls comme les inscriptions ou les slogans, ou encore d'images seules. Quand l'image s'accompagne de mots qui vont dans le même sens, leur sens est plus fort que l'expression linguistique, la relation a une fonction positive. Lorsque le sens des mots contraste avec le message de l'image, la relation négative retransmet ironiquement une fonction positive. L'image visuelle présente les éléments littéraires de notre société.

D'abord, nous retrouvons des inscriptions satiriques également à Rome. Sur un mur au pied du mont Palatin, le P. Garucci a calqué le dessin d'un âne tournant la meule, avec cette inscription : « LARORA ASELLE QVOMODO EGO LA BoRAUI, ET PRoDERIT TIBI

¹⁷⁸ Laurent Baridon & Martial Guédron, *L'art et l'histoire de la Caricature*, op.cit., p. 203.

(Travaille, petit âne, comme j'ai travaillé et cela te servira) »¹⁷⁹. Les esclaves à Rome travaillaient comme des bêtes de somme. Ce graffiti présente le cri sarcastique d'un esclave plein d'amertume. Par ailleurs, Champfleury a analysé l'expression ironique des mots, aux origines de la facétie, dans l'imagerie populaire, et tout spécialement avec le « *crédit est mort* » (fig. 28). Dans son *Recueil des plus illustres proverbes* (1637, in-4°) chez Jacques Lagniel, une planche représente un groupe d'hommes causant sur une place publique près d'un monument où est étendue une figure dans son linceul. Sur la table du monument est inscrit : « CRÉDIT EST MORT ». Et au-dessous, l'épithèque écrit :

« Courons petits et grands à cet enterrement;
Notre crédit est mort, sa gloire est en fumée.
Il nous reste plus qu'un peu de renommée
Que nous allons poser dessus son monument »¹⁸⁰.

Dans le haut de la planche, en face d'un bâtiment à fenêtres grillées près duquel est dressée une sorte de guérite, nous voyons un homme à cheval arrêté par des archers armés qui cherchent à le désarçonner, et sur les pavés de la place publique se lisent ces paroles : « Crédit est mort/ Il faut payer ». Champfleury insiste sur le fait que la gravure est de plus illustrée de deux vers qui ont un double caractère, l'un facétieux, l'autre proverbial. Et la légende de la planche au bas est plus précise :

« Si prête non rant si rant non tout si tout non tel si tel non gré Car a prester cousin
germain, au rendre fils de putain.
Rotisseurs, Hosteliers, Chaircuitiers, Boulengers,
Depuis que le Crédit fut mis dessous la tombe,
Ne présentent à pas un voisin ou estrangers.
Pour les mauvais payeurs sur tout ce malheur tombe ;
Les grands et les petits souffrent fort maintenant
Qu'ils n'ont plus de Crédit l'assistance propice.
Chacun pleure et larmoyé, hautement se plaignant
Comme un enfant qu'on saure de sa nourrice »¹⁸¹.

¹⁷⁹ Cité par Champfleury, *Histoire de la caricature antique*, op.cit., p. 277.

¹⁸⁰ Cité par Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*, op.cit., pp. 193-194.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 197.

Il indique que les quatre derniers vers semblent avoir trait à un événement politique. Par ses autres illustrations, nous comprenons un ton gouailleur. Outre cette relation des mots et l'image, ses gravures montrent avec minutie les événements historiques ou politiques de façon brutale, exagérée, satirique, ou humoristique. Bertrand Tillier analyse le vocable du Mur et ses images, puisque la Commune de Paris fut privée de monument et de lieu commémoratifs, de cénotaphe et de sépulture officiellement reconnus comme tels de 1871 à 1909¹⁸². Mais des images de toutes sortes, surtout des gravures, des caricatures et des photographies, contemporaines de ces vers et de ces romans, firent également office de mémorial, en place d'un véritable lieu du souvenir encore inexistant. En l'occurrence, les choses sont plus troublantes, dans la mesure où l'image est douée d'un pouvoir de représentation semblable à celui du monument, là où le verbe ne possède qu'une faculté de suggestion¹⁸³.

Bertrand Tillier a mentionné que les premières images du Mur des Fédérés réalisées après la Commune furent celles d'Ernest Pichio – *Le Triomphe de l'ordre* et *La Veuve du fusillé*¹⁸⁴ (fig. 29). Ce dernier reprenait le vocable du Mur, mais dans une perspective commémorative, où la question d'un lieu du souvenir était posée par l'artiste. À cette fin, le peintre représenta une veuve désignant, à l'intention de ses deux enfants, une inscription gravée sur la muraille : « Mai 1871. Aux Martyrs/Sans nom/Morts pour la liberté ». Au pied du mur, le sol est jonché de couronnes mortuaires et l'ombre d'une croix mortuaire s'y ajoute. Entre ces deux œuvres, le pan de mur – qui n'est pas encore le Mur des Fédérés – est devenu une sorte de métonymie et de métaphore de la Commune réprimée, dont nous trouvons la trace sous la plume de nombreux témoins¹⁸⁵.

S'ensuivit l'apparition d'une nouvelle génération d'artistes, qui n'avait pas vécu la Commune, mais qui y trouvait un héritage politique. Comme nous l'avons déjà considéré, les

¹⁸² En mai 1883, dans un poème intitulé *Le Monument des Fédérés* et dédié « A Alphonse Humbert, conseiller municipal de Paris » et ancien communard, Eugène Pottier offrit des images saisissantes par la violence qu'elles charriaient. Et, en mai 1886, dans une tonalité tout aussi coléreuse, Pottier consacra un nouveau poème au Mur des Fédérés – *Le Mur voilé*, qu'il dédia « A Sévérien, qui a eu la première idée de cette pièce ». À la même époque, le chansonnier Jules Jouy signa en novembre 1887 une chanson intitulée *Le Mur*. Madeleine Rebérioux et Danielle Tartakowsky ont souligné la force et l'impact sur les imaginaires, à la charnière des deux siècles, de cette littérature du *Mur*.

M. Rebérioux, « Le Mur des Fédérés ... », 1984 ; et D. Tartakowsky, *Nous irons chanter sur vos tombes...*, 1999. Cité par Bertrand Tillier, *La commune de Paris Révolution sans images ?*, op.cit., pp. 423-425.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 425.

¹⁸⁴ Ernest Pichio, *Le Triomphe de l'ordre*, Lithographie, vers 1875, Saint-Denis : MAH (Na 2024) et Ernest Pichio, *La Veuve du fusillé*, Montreuil : MHV, 1877.

¹⁸⁵ Bertrand Tillier, *La commune de Paris Révolution sans images ?*, op.cit., p. 426.

artistes revendiquent une pose stratégique pour manifester leur originalité, une façon d'affirmer leur marginalité ou un moyen politique ou critique d'amener l'avant-garde artistique. Ils disposaient là d'une voie nouvelle pour combattre vigoureusement un art miné par l'industrie culturelle, par les conventions sociales et par les codifications académiques, au bénéfice d'une liberté de création, d'imagination et d'invention qui ne se souciait ni du vraisemblable ni du ressemblant.

Depuis l'Antiquité, les graffitis ont toujours été un moyen d'expression, ludique, événementiel, politique (revendicatrice ou dénonciatrice), contestataire, amoureuse, parfois votive qu'il s'agisse de symboles religieux, d'inscriptions militaires, de silhouettes humaines ou animales ou encore de simples ornements. Nous avons les trouvés sur les murs d'églises, de châteaux, de maisons, sur les rochers, dans les cachots, les carrières souterraines, les tours, etc.

Les graffitis anciens pouvaient être aussi bien des annonces électorales, des messages de supporters à certains athlètes, des messages religieux, érotique ou pornographique, personnel, etc... que des messages à contenu politique parmi lesquels nous avons ainsi retrouvé la caricature d'un homme politique. Nous avons démontré que les graffitis relèvent de la communication pure et servent donc à diffuser un message, par exemple un message politique, un message politique clandestin comme le « V » de la victoire et de la liberté sous l'occupation nazie. Et le fait de laisser une trace, un élément de mémoire, était d'ailleurs un aspect important du graffiti, les auteurs transformant leur support de témoignage, sur les événements, ou individuels. Pour finir, nous avons insisté sur le fait que le graffiti relève parfois de l'art visuel, de la littérature ou encore de l'humour. Il constitue alors une manifestation de l'esprit humain ou poétique avec son aspect éphémère. Les constatations des préhistoriens montrent que les peintures rupestres n'avaient pas un rôle décoratif. En effet, les grottes concernées ne montrent que rarement des traces d'habitations ; de plus, les zones peintes sont souvent dans des zones difficiles d'accès. De très nombreuses théories visent à expliquer la signification de cette forme : traces de manifestations religieuses, cérémonielles ou rituelles, formes de communications intertribales¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Il existe des signes pariétaux (dont 26 apparaissent de manière récurrente dans 146 grottes françaises entre -30 000 et -12 000) qui évoquent des formes symboliques ou des marqueurs sociaux, on attribue à la culture Vinča (entre -6 000 et -3 000, dite aussi Vieil européen : culture préhistorique du Néolithique près de Belgrade, en Serbie, qui peuplait également les régions à proximité du Danube, comme la Roumanie, la Bulgarie, la Serbie – mais il en reste des traces un peu partout dans les Balkans) ce qui pourrait être les plus anciennes écritures en Europe avec des tablettes gravées de symboles datant de -5 300 alors que l'écriture apparaît pleinement en Mésopotamie vers -3 300, mais on ne peut les considérer comme des graffitis car ces inscriptions se font dans un contexte cérémoniel/ « officiel ».

Au-delà des témoignages sur l'évènement historique, il s'agit de peintures, caricature ou graffiti, dont le sujet artistique représente l'ère dans une perspective critique. Ces expressions linguistiques sont véritablement un produit de leur temps, d'une époque qui se préparait à la révolution culturelle, en rapport avec la politique et la production culturelle, tant du passé que du présent. L'expression des mots dans l'image a été particulièrement utilisée afin de cristalliser une stratégie critique.

Pour ce sujet maintes fois étudié – la relation des mots à l'image – *Rhétorique de l'image* de Roland Barthes propose l'analyse d'une publicité pour les pâtes Panzani. Mais l'étude récente, *Iconology: Image, texte, ideology* (1985), de W.J.T. Mitchell, analyse bien cette relation en critiquant les différents chercheurs comme Nelson Goodman, Ernst Gombrich, Gotthold Ephraim Lessing, John Dewey, Clement Greenberg, Roland Barthes, Walter Benjamin et en appliquant la nouvelle histoire de l'art comme Norman Bryson, John Berger, Roger Fry, Erwin Panofsky, etc¹⁸⁷. Par ailleurs, beaucoup d'artistes ont abordé ce problème dans leurs peintures, mais René Magritte a continuellement réalisé cette recherche dans ses tableaux comme à travers la série de *Ceci n'est pas une pipe*¹⁸⁸ ou *l'image et les mots* (1929) (fig. 30) dans la révolution surréaliste, etc. Nous ajoutons l'importance des techniques picturales de Magritte dont les stratégies – juxtaposition, luxation, hybridation, métamorphose, affinités collectives, jeu des contraires, fossilisation, changement d'échelle, simultanéisme, copie, peinture dans la peinture, les mots et les choses – sont de plus en plus vues et exploitées dans les activités des street artistes, tout autant que dans les chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art.

Dans l'histoire de l'art, beaucoup d'œuvres d'art ont utilisé une technique similaire. Mais nous souhaitons présenter les mots dans l'image dans le cadre particulier du graffiti. L'expression linguistique donne à sa stratégie un caractère plus satirique, humoristique, critique, ironique ou encore anti-Académique. Lorsque Duchamp a ajouté une moustache, une barbe et une légende sur une carte de la Mona Lisa, il a transgressé les codes sociaux et les idées de la féminité et de la beauté, il a créé quelque chose de précis et chiffré à partir de quelque chose déjà supposé avoir une signification universelle. Il a à la fois dévalué et manipulé un des plus grands trésors du Louvre, la construction de l'image galvaudée étant un

¹⁸⁷ Voir W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, op.cit.

¹⁸⁸ *L'usage de la Parole* (1928) : *Ceci n'est pas une pipe* (1928 ; 1966) : *La trahison des images* (1928-1929 ; 1948 ; 1952 ; 1953) : *L'Air et la Chanson* (1964) : *Les deux Mystères* (1966).

défi à la notion de valeur, et il a utilisé un jeu de mot qui exigeait d'être déchiffré : *LHOOQ* (fig. 31), lu phonétiquement « Elle a chaud au cul », suggère la raison du sourire de la Joconde, sexuellement excitée. Malgré le fait que Marcel Duchamp ait réfléchi sur le mécanisme constant du goût, de l'instauration d'un goût, il s'en est pris à un élément fondamental de l'art, et notamment de la peinture, en instruisant le procès de la personnalité¹⁸⁹ ; l'art moderne, a souvent poursuivi la seule nouveauté, ne recherchant qu'à être médiatisé en adoptant des formes vulgaires. Par cette forme de réaction, la dissonance se rapproche de son contraire, la réconciliation, et, sans conscience rebelle, préfère adopter le parti de la « conscience réifiée ». Adorno critique ces points :

« Parmi les dangers de l'art nouveau, le pire est celui de la sécurité. Plus l'art se sépare des idées reçues et plus il est renvoyé fondamentalement à ce qui réussit sans emprunter en quelque sorte à ce qui lui a échappé ou lui est devenu étranger, plus il est rejeté au point de la pure subjectivité, celle qui lui fut toujours spécifique et par là même abstraite. Cette tendance fut violemment anticipée par le mouvement qui va de la branche extrême des expressionnistes jusqu'à Dada »¹⁹⁰.

Quand l'art tend vers la nouveauté sans une représentation de la société ou une idée rebelle, le radicalisme de la forme artistique apparaît souvent dans les divers mouvements d'art contemporain et réside dans son « caractère inoffensif » qu'Adorno a déjà mentionné. Nous rapprochons ces actes, même si nous croyons que les artistes sont immergés dans leurs techniques de l'informel comme les tachistes avec Dubuffet, au poème sonore de Dada ou à l'écrit automatique des surréalistes malgré leur caractère politique, car ils n'utilisent que le geste, et non pas la fonction. Adorno insiste également :

« C'est parce que la vulgarité esthétique imite non-dialectiquement les invariants de la dégradation sociale, qu'elle n'a aucune histoire ; les graffitis célèbrent son éternel retour. Aucun sujet ne devrait jamais être interdit par l'art comme vulgaire ; la vulgarité est un rapport aux sujets et à ceux qu'on invoque. Mais il faut rejeter aujourd'hui tout ce qui se signale comme art facile. Mais autant toutefois que le noble, antithèse abstraite à la réification et en même temps sa proie.

¹⁸⁹ Louis Aragon, *Ecrits sur l'art modern*, op. cit., p. 70.

¹⁹⁰ T.W. Adorno, *Théorie esthétique*, op.cit., p. 47

[...] Il faut rester fidele au noble dans l'art dans la même mesure où celui-là est obligé de réfléchir sa culpabilité, sa complicité avec le privilège. Son refuge n'est encore que rigueur et force de résistance de la formation. Le noble devient mauvais et lui-même vulgaire lorsqu'il se pose comme tel car, jusqu'à aujourd'hui, rien n'est noble »¹⁹¹.

Il ne recommande pas de poursuivre ou de mettre fin à l'art de l'élite, mais fait remarquer le rôle social de l'art. L'avant-garde européenne s'est généralement accomplie par la diversité de ses expériences, et l'art moderne a souvent représenté une critique de la société pendant la guerre ou des événements historiques. Mais certains ont poursuivi leur technique expérimentale extrême, leurs œuvres tombant donc dans le simple jeu ou le véritable non-sens. Leur objectif devint de plus en plus intellectuel, leur pensée coupée du réel, s'excluant d'emblée de la masse. Dans d'autres domaines que la culture populaire telle que les graffitis, que trouvons-nous ? En souscrivant à la perspective d'Adorno sur l'art, comment pouvons-nous découvrir l'essence de l'art dans le graffiti ? Dans cette partie, nous avons approfondi la question de la forme artistique et de l'esprit rebelle du graffiti. Dans notre deuxième partie, nous allons continuellement étendre ces perspectives au domaine de la culture populaire et montrer que le graffiti exprime l'art et la résistance comme l'a fait l'Avant-garde. En critiquant sa place dans le système commercial de l'art et dans l'industrie culturelle qui ont inquiété Adorno, à quel moment, et de quelle manière, le graffiti devient-il, dans la rue, lui-même art ? Le geste instinctif ne fut plus seulement authentique, mais accompagné d'une conscience intellectuelle. Le mur donne donc la parole et pose des questions d'époque. Les graffitis touchent non seulement à la poésie, mais aussi à toutes les querelles de l'art et de la création, aux préoccupations de l'art contemporain, de notre temps.

Nous avons vu le graffiti comme la récurrence d'une forme originale de la langue, dont il est lié à la fois au désir infantile à griffonner et à la révélation de l'inconscient dans les dessins sans contrôle académique. Mais nous avons également remarqué que les graffitis avaient bénéficié de la valeur artistique de la culture populaire attribuée par la littérature française, et qu'ils reprennent les sources littéraires de l'ironie ou de la satire comme la caricature.

Par ailleurs, en ce qui concerne tout autant les termes visuels qu'intellectuels, l'histoire des débuts de l'intérêt pour les graffitis est celle qui, comme nous pouvions l'imaginer, approchait

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 318.

de sa conclusion logique, à l'époque de la Première Guerre mondiale, dans l'émergence de ces marques et dessins sur les murs publics comme source d'inspiration pour les artistes modernes. Nous pouvons noter que tous les éléments étaient disponibles pour que cette forme renégate prenne sa place parmi d'autres types d'art mineur ou de non-art – folklore, dessins d'enfants, art tribal et autres – dont les styles allaient être adoptés par l'avant-garde comme antidotes antinaturalistes aux normes établies, et comme des affronts aux notions communes de technique savante¹⁹².

Peter Bürger établit dans *Theory of the Avant-garde*, une relation entre d'une part l'avant-garde historique authentique, qui a remis en cause le statut institutionnel de l'art, et d'autre par l'esthétisme et l'affirmation de l'autonomie caractéristiques du modernisme¹⁹³. Mais nous ne nous intéressons pas seulement au mouvement de l'avant-garde, mais à son témoignage vis-à-vis de la politique de l'époque, ainsi qu'à ses intentions formelles, et aux stratégies de l'artiste productrices d'œuvres d'art. Ce qui nous intéresse est que cet esprit du début de l'avant-garde française du 19^e siècle présente un caractère rebelle, un élément satirique, une perspective critique, et de ce fait, est liée de manière inextricable aux activités des artistes contemporains. L'intérêt des artistes modernes pour les graffitis devient un excellent modèle, et l'acte du graffiti, lui-même, devient art.

Nous avons pu démontrer, que certains artistes ont rempli un simple rôle de décoration ou d'art public pour des zones pauvres ou sous-développées, alors que d'autres artistes ont fait tomber, par leur pratique, la distance entre la forme et le message, entre les frontières de l'art et de la culture populaire, essayant sans cesse de détruire toutes frontières préexistantes. Nous avons découvert que les écrivains français décrivaient leur société de manière « réaliste », en même temps que « critique ». Ces deux relations ont clairement relevé le niveau des activités des artistes du 19^e siècle qui ont montré une préférence pour les formes défigurées comme la caricature, et ont souvent présenté ou ont plus souvent utilisé dans leur tableaux, les images populaires afin de critiquer leur société. Ce n'est que justice que les artistes aient montré de l'intérêt pour les murs afin de mêler le paysage, le témoignage d'une époque, la pensée de l'artiste, aux paroles du public, etc¹⁹⁴.

Souvent d'une part, l'art peut-il donc devenir un mode d'expression abstrait, au contraire de l'expression politique extrême concernant un événement historique ou politique, et d'autre

¹⁹² Kirk Varnedoe et Adam Gopnik, *High & Low : modern art & popular culture*, op.cit., p. 77.

¹⁹³ Voir Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, op. cit.

¹⁹⁴ Voir Louis Aragon, *Le paysan de Paris* (1926), Paris : Folio, 1953.

part, comme le *pop art* ou le néo-expressionnisme, l'art peut également représenter un mode d'expression figuratif à l'inverse de la manière abstraite par ses expressions esthétiques intellectuelles. Il peut ainsi devenir un mode artistique qui correspond aux exigences et aux goûts de la bourgeoisie dans la société capitaliste. Mais certains artistes opposent « l'art pour l'art » à « l'art social »¹⁹⁵ et dans ce contexte où l'œuvre d'art serait essentiellement un objet plastique et où ni l'anarchisme ni le socialisme ne seraient à même de susciter une iconographie stimulante, ils créent le sens et la valeur des œuvres et posent la question de la valeur sociale de l'art. Sur cette base, l'étude des graffitis, dans le cadre du mouvement du street art d'aujourd'hui, pose des questions sur les querelles esthétiques de l'histoire de l'art.

Les travaux d'Ernest Pignon-Ernest représentent le parfait exemple. Il place ses œuvres dans des lieux politiques ou des sites historiques, en travaillant ses images de manière poétique. Ses images ne sont accompagnées d'aucun texte. Cependant, ses images expriment de nouveaux éléments linguistiques dans l'espace et dans la mémoire historique pour exprimer ses idées. Avec une pensée critique sur son époque, ses images poétiques inspirent un large éventail de street artistes suivants que son activité conduit à la naissance de méthodes formelles diverses, de libre pensée, ou d'acte rebelle dans la rue. En outre, les slogans de Mai 68 s'ancrent solidement dans l'esprit français à savoir que la pensée libre, l'expression littéraire, et la satire poétique et humoristique sont des procédés de l'art de rue, et donnent un rôle important à l'image éphémère. Les graffitis critiques, avec leurs formules courtes, et la poésie de leurs images ont envahi la rue au 21^{ème} siècle.

Le rôle social de l'image n'est pas indifférent aux problèmes politico-historico-sociaux, en somme, idéologiques posés dans l'histoire de la peinture. Cela nous conduit à constater que le sens de l'art après 1960 sera saisi dans ses rapports avec le pouvoir social. Restant fidèles à la

¹⁹⁵ Louis Aragon avait abordé la question esthétique de la peinture par le biais de la position éthique de l'artiste dès la période surréaliste. Une telle attitude développée de manière systématique dans les écrits esthétiques de Georges Lukacs, dont l'influence sur l'élaboration de la théorie du réalisme ne doit pas être sous-estimée, devait logiquement conduire Aragon à une attitude de plus en plus normative. Et Aragon a posé le premier jalon de sa définition du réalisme : « Réalisme socialiste et réalisme français ».

Avec cette étude d'Aragon, Linda Nochlin analyse les artistes français de la période entre les années 1840-1880. Dans d'autre livre, *Les politiques de la vision*, elle s'est donc formée à l'histoire de l'art du XIX^e siècle à l'époque où elle-même s'ébauchait, où la constitution d'une histoire d'art moderne reposait. Son sujet « Courbet et le réalisme » qui s'offrait la possibilité d'aborder les questions du contenu, de la forme et, surtout, celle de leur problématique rapport à l'histoire politique française autour de la révolution de 1848, s'obligeait dans le même temps à recourir à des méthodologies et des ressources d'archives extrêmement diversifiées. Pour son étude, la principale difficulté qu'elle rencontra consista à établir un lien entre le style réaliste de Courbet et ses options politiques. Louis Aragon, *Écrits sur l'art moderne*, op. cit., pp. 101-110 : Linda Nochlin, *Realism*, op. cit. : Linda Nochlin, *Les politiques de la vision: art, société et politique au XIX^e siècle*, op.cit.

nouvelle approche théorique dans le but d'expliquer la représentation de l'image visuelle, nous nous efforcerons donc d'élargir cette approche pour répondre aux questions suivantes : quelle image la peinture contemporaine montre-t-elle aux spectateurs? De quoi parle-t-elle? etc...

Lutte d'idéologies qui reflète les valeurs sociales d'une époque donnée, l'image visuelle n'est pas simplement un espace de forme, mais également un espace de sens où se reflètent les discours linguistiques malgré l'absence de mots dans la peinture. Il est vrai que le sens de l'image varie selon le contexte socio-culturel. Nous allons nous pencher, dans le cadre de cette étude, sur l'art contemporain qui permet à la peinture contemporaine de faire naître du sens et aussi aux discours, esthétique, idéologique, et politique, qui se trouvent au centre des espaces représentés. Le sens de cette image ne découle pas uniquement de l'œuvre elle-même. L'interprétation de cette image dépendra du contexte socio-culturel. C'est pour cette raison que nous allons faire attention à la fonction sociale de la peinture dans l'art contemporain. C'est à travers les œuvres de l'art contemporain que nous allons tenter de savoir comment la présence de l'œuvre d'art se manifeste dans notre société. Ainsi donc, nous allons mettre l'accent sur le fait que l'art moderne n'est pas libre des discours socio-culturel et politique de la société.

Il est notoire que bien que la peinture contemporaine s'attache à l'exigence formelle pour souligner ses caractères rénovateurs et originaux, elle se combine sans arrêt avec la pratique socio-politique. Autrement dit, l'évolution continue de la situation technique de la peinture contemporaine s'accompagne de celle du rôle socio-culturel des artistes. En soulignant ce caractère des œuvres picturales, nous allons finalement répondre à la question suivante : comment l'image visuelle pourra-t-elle être réinterprétée et reproduite dans le contexte social? C'est à partir du résultat obtenu de l'enquête sur la représentation que nous allons proposer la nouvelle direction de l'art contemporain. Cette nouvelle direction pourrait être indiquée par l'examen du problème du sens de l'image (qu'est-ce qui est en effet représenté?), celui de sa fonction sociale (qu'est-ce qu'on représente?) et finalement celui de son usage social (comment peut-on contrôler l'image?). En somme, nous espérons ouvrir notre société, au terme de cette étude, à une acception inextricablement liée au point de vue critique et aux intérêts humains.

Le graffiti est, spécialement aux États-Unis, un phénomène socioculturel des années 1970, mais l'ouverture politique du pays à ce mode d'expression des idéologies n'a eu lieu qu'au début des années 80. Il se pratique dans l'espace public et recourt à un moyen d'expression

libre. D'ailleurs, les graffitis ont en eux-mêmes une longue tradition politique. La position de Theodor W. Adorno sur la musique semble donc souvent dans la ligne de pensée de Clement Greenberg, s'en distingue pourtant en ce qui concerne les beaux-arts. Des contributions à la théorie de la modernité et de la culture de masse qui ont fusionné en 1930, Adorno seul a su préserver sa gamme originale de références et d'intentions.

« Aujourd'hui, tous les phénomènes de la culture, même s'il s'agit d'un modèle d'intégrité, est susceptible d'être étouffé dans la culture du kitsch, pourtant, paradoxalement, à la même époque, c'est aux œuvres d'art qu'a échu la charge d'affirmer sans un mot ce qui est interdit aux politiques... Ce n'est pas une période pour l'art politique, mais la politique a migré dans l'art autonome, et c'est encore plus vrai là où cela semble être politiquement mort »¹⁹⁶.

Sur ce point de vue, Thomas Crow décrit « l'avant-garde comme une sous-culture résistante ». L'une des conséquences étant d'apporter une substance historique et sociologique à la position d'Adorno comme ce qui a trait aux arts visuels. Que doit-il être fait de la relation continue entre l'art moderne et les matériaux de la culture populaire ou de masse? L'avant-garde artistique s'est redécouverte, renouvelée, ou réinventée par l'identification avec des formes « non artistiques » marginales de l'expressivité telles que les formes improvisées par d'autres groupes sociaux sur les matériaux dégradés de la manufacture capitaliste. À cette fin, nous avons discuté des stratégies qui apparaissent dans la littérature française, le graffiti et l'art de la caricature et de leur rencontre avec l'établissement.

L'art contemporain se définit par les conditions d'appartenance à la contemporanéité qui est liée à l'utilisation des nouvelles technologies, autant qu'au mélange des genres, des matériaux, qu'à l'exploration de nouvelles formes, l'expérimentation de nouveaux champs artistiques, etc. Toutefois, est dit « contemporain » un type d'art qu'on ne peut assimiler totalement à aucun des mouvements et courants antérieurs à la modernité, ou aux avant-gardes de la fin des années 60 – l'art conceptuel, le pop art, le land art, ou le body art, etc. Ces œuvres héritent en effet des époques antérieures. Elles perpétuent et intègrent des sujets, des formes et des styles

¹⁹⁶ “ Today, every phenomenon of culture, even if a model of integrity, is liable to be suffocated in the cultivation of kitsch, Yet paradoxically in the same epoch it is to works of art that has fallen the burden of wordlessly asserting what is barred to politics... This is not a time for political art, but politics has migrated into autonomous art, and nowhere more so than where it seems to be politically dead.” T.W. Adorno, « On Commitment » (1962), dans A. Arato et E. Gebhardt (ed.), *The Essential Frankfurt School Reader*, Oxford : Blackwell, 1978, p.318, cité par Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture*, op.cit., p. 28

déjà exploités par l'art moderne. D'ailleurs, le développement des nouvelles technologies montrent que nombreux sont les travaux de ces dix dernières années qui présentent un caractère hybride, à la fois œuvres d'art, recherches technologiques et expérimentations scientifiques.

Cette stratégie a provoqué un certain nombre d'hybridations formelles, mais les relations entre l'art élite et la culture populaire ont également eu des effets négatifs. Cependant, la critique savante de cette relation s'est réalisée dans l'art académique, comme avec l'avant-garde, qui a toujours été l'objet de controverses. C'est de cette résistance qu'est née la nécessité de l'intériorité, de l'autoréflexivité, de la modernité, de la vérité face aux médias. Certaines pratiques actuelles utilisent des techniques classiques et prolongent l'idée de l'œuvre d'art au sens traditionnel, sur un support sensible et perceptible. Dans ce sens, l'art actuel pourra se constituer en image politique par des techniques banales qui visent au réalisme. À la différence du pop art américain, l'art français, et particulièrement le nouveau réalisme, ou les peintures des artistes de la Figuration Narrative, parle de politique.

Mais nous n'allons pas nous focaliser sur les mouvements artistiques ou les « isme » propres à l'art, nous aborderons des artistes particuliers. Ceux-ci sont liés à l'ensemble socio-culturel d'une époque, et la compréhension d'une œuvre d'art devient réellement plus efficace si l'on se réfère à eux. Le contexte intellectuel et politique de l'époque influe sur la démarche des artistes comme Asger Jorn, Jacques de la Villeglé, Mimmo Rotella, ainsi que sur les street artistes. De nombreuses œuvres plastiques produites à cette époque naissent d'une réflexion théorique et pratique intense. Les œuvres d'art, en France, font reconnaître la validité d'une peinture militante, et leurs œuvres représentent les problèmes sociaux et politiques. Ils sont fédérés par un esprit de rébellion et de contestation, affichant un militantisme politique et social, en phase avec le climat idéologique européen. Nous allons, en parallèle, montrer à quelle point la volonté de s'inscrire dans l'histoire sociale et politique est encore patente, en France, du début des années 60 jusqu'à aujourd'hui.

Dans le chapitre suivant, nous étudierons les travaux d'Asger Jorn qui présente une conception critique de son époque, son point de vue sur la culture populaire, réalise des graffitis dans des carnets anonymes, des modifications d'images, en insistant sur la fonction de l'art et sur le rôle de l'artiste. Nous verrons par la suite que les grands formats utilisés dans leurs activités par les Affichistes (surtout en ce qui concerne Mimmo Rotella et Jacques de la Villeglé), dans le nouveau réalisme, les expressions artistiques de la Révolution de 68, et les artistes dans l'art urbain, tout comme d'autres caractéristiques techniques, ont eu une

influence significative sur les artistes qui exploitent le graffiti en France. À travers les activités des artistes de rue et des affiches et slogans révolutionnaires, intelligents et populaires de Mai 68, nous allons découvrir des esprits libres, le comportement de la résistance, la pratique de l'acte vandale, la fonction des graffitis sur notre époque. Les peintures elles-mêmes semblent renvoyer par leur format à celui des murs dans l'espace urbain. Elles expriment de façon inhabituelle les affaires du monde, la société, l'environnement urbain dans lesquels nous vivons. Et ce faisant, nous espérons avoir l'occasion de réinterpréter les œuvres picturales contemporaines qui ne cessent d'être éclairées par cette nouvelle pratique artistique dans l'espace urbain.

Deuxième Partie

**Paradoxe du vandalisme : l'art et les images de la
société de consommation**

Dans *Recodings : Art, Spectacle, Cultural Politics*, Hal Foster a exprimé la notion suivante :

« Certains artistes ont tout simplement adopté la culture de masse (comme si cela constituait une rupture définitive avec les frontières culturelles) et / ou des formes modernistes manipulées comme s'il s'agissait de clichés médiatiques. Ci-dessous, je discute de cinq formes d'art contemporain [...] Il s'agit de: 1) un art, surtout américain, qui ironise sur les genres des artistes modernes mais les embrasse néanmoins ; 2) un art, surtout italien, qui, dans son fétichisme des styles et des modes passés nie l'historicité de l'art et ses implications dans la société ; 3) un art, surtout allemand, qui renoue avec un style moderne (l'expressionnisme) et un type moderne (l'artiste dans le sens primitif du terme) d'une façon moins qu'ironique ; 4) une forme qui existait jusqu'à tout récemment, aussi bien en dehors de l'art moderne et contre les médias: le graffiti ; et 5) un art qui prétend utiliser les deux : les types modernes et les formes de médias contre eux-mêmes »¹⁹⁷.

Selon lui, certains artistes ont utilisé la culture de masse et les formes modernistes en les manipulant. En outre, la reconnaissance de longue date du système à double niveau entre arts occidental et art des pays du Tiers Monde (autrefois appelé primitif), modernisme et art populaire, art noble et culture de masse, s'est effondré à partir de ses frontières. Les pratiques de l'art contemporain mélangent des formes diverses, combinent des genres et rencontrent des médias de masse. Toutefois, ces anciennes divisions ont été traitées de manières très différentes. Dans le modernisme, nous avons assisté à un mouvement du bas vers le haut et des marges vers le centre, ce flux a été qualifié d'innovation ou d'appropriation, le flux inverse est qualifié de « vulgarisation » et méprise la culture kitsch. En fait, comme nous l'avons déjà remarqué dans la partie précédente, la découverte d'une « nouveauté » dans l'art se considère par rapport aux éléments du siècle précédent, c'est à dire en comparaison avec le

¹⁹⁷ "Some artists have simply embraced the mass-cultural (as if this constituted a definitive breakdown of cultural boundaries) and/or manipulated modernist forms as if they were media clichés. [...]. They are: 1) an art, mostly American, that is ironic about the types of the modern artists but embraces them nonetheless; 2) an art, mostly Italian, that in its fetishism of past styles and modes denies the historicity of art and its imbrications in society; 3) an art, mostly German, that revives a modern style (expressionism) and a modern type (the artist as primitive) in a less than ironic way; 4) a form that until recently existed both outside modern art and against the media: graffiti; and 5) an art that claims to use both modern types and media forms against themselves." Hal Foster, *Recodings : Art, Spectacle, Cultural Politics*, New York : The New Press, 1999, p. 33.

régime esthétique traditionnel¹⁹⁸. Le postmodernisme s'est développé par la combinaison d'une nouvelle voie et de nombreux éléments hérités du modernisme.

Bien qu'Hal Foster ait caractérisé la notion d'art contemporain en étudiant surtout les années 1980, nous débiterons notre étude en intégrant les années 1960. A partir de ce moment, les artistes modernes s'intéressent à la culture de masse et l'utilisent de manière stratégique. Cela a pour effet de détruire les frontières des genres artistiques. L'art contemporain se définit aussi par l'utilisation des nouvelles technologies, par le mélange des matériaux et par l'expérimentation de nouveaux territoires de pratiques artistiques.

En 1936 Alfred Barr a organisé l'exposition *Cubisme et art abstrait*, au Musée d'art Moderne de New York. Meyer Schapiro en a fait la critique en indiquant que cette exposition était non historique et non exhaustive, conçue dans une perspective purement formaliste¹⁹⁹. Or cette exposition a été décisive dans la formation de l'art européen du 20e siècle et elle est directement liée au développement de l'art moderne d'après-guerre. Cette vive controverse a traversé tout le siècle²⁰⁰. Barr, a créé un schéma d'évolution des mouvements de l'art abstrait avant et après le Cubisme, une généalogie téléologique. Il a également décontextualisé et sorti l'art des préoccupations politiques sociales. A ce sujet, Yve-Alain Bois a avancé l'idée que l'art contemporain américain est d'abord une forme d'imitation des avant-gardes européennes qui accorde une importance très relative aux significations attachées aux œuvres d'art²⁰¹.

En Europe, l'esprit avant-gardiste et la critique sociale étaient souvent liées, et ce phénomène artistique a été mené activement et continuellement, à la différence des États-Unis²⁰². Au sein des différentes approches, deux courants auparavant séparés appréhendent les

¹⁹⁸ La longue histoire de la relation entre l'art et la culture populaire, est déjà présente chez Champfleury dans son anthologie des gravures *Histoire de l'imagerie populaire* (1869). Il a déjà écrit un article sur la gravure populaire le Juif errant en 1854, ce qui a sans doute amené Courbet à s'en inspirer pour son tableau *Bonjour, Monsieur Courbet* (1856). Il est extrêmement important d'identifier des éléments dans leur caractéristique, que ce soit la relation entre le modernisme et le post-modernisme avec une approche « historique ». Le procédé citationnel de leur démarche évoque une des caractéristiques du postmodernisme. Voir Peter Wollen, *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture*, Bloomington : Indiana University press, 1993, pp. 278-279.

¹⁹⁹ Meyer Schapiro, *La nature de l'art abstrait*, trad. Georges Minet, Paris : Allia, 2013.

²⁰⁰ Thomas Crow a également dit : « Le modernisme a deux portées ambivalentes : le fonctionnalisme / l'avant-garde. En même temps, le modernisme est situé sur une base instable et renverse l'esthétique devenue rationaliste et fonctionnaliste. » Thomas Crow, « Modernism and Mass Culture in the Visual Arts », Benjamin H.D. Buchloh (ed.), *Modernism and Modernity, The Vancouver conference papers*, Halifax : The Press of the Nova Scotia college of Art and Design, 2004, pp. 215-264.

²⁰¹ Ernestine M Fantl, Alfred Hamilton Barr, Dorothy C Miller, *Cubism and abstract art : Paintings, sculpture, construction*, Museum of modern art, New York, 1936.

²⁰² Voir Thomas Crow, *The Rise of the Sixties*, Laurence King publishing Ltd. : London, 1996. Dans ce livre, il étudie l'art américain dans les courants politique et culturel sous la direction de la structure esthétique et formelle

graffitis : d'une part, dans la perspective de L.H.O.O.Q. (fig.30) de Marcel Duchamp, il s'agit de valoriser un art iconoclaste, critiquant la culture dominante ; d'autre part, avec l'esthétique surréaliste, c'est l'art primitif, le geste agressif et la confrontation avec le hasard qui sont privilégiés. Peu de temps après l'imagerie brûlante de Dubuffet à la fin des années 1940, ces deux aspects ont émergé dans une Europe en pleine reconstruction. Les artistes d'avant-garde du modernisme ont contesté les canons officiels et le système de valeur de l'art occidental moderne. Ils se limitent toutefois à des formes et des styles associés à la culture urbaine dans les pays industrialisés. Les artistes de l'après-guerre comme Jean Dubuffet et Cy Twombly expérimentent dans leur pratique des qualités formelles inhérentes aux arts primitifs et populaires.

Plutôt que de les présenter de façon isolée, nous allons les considérer comme une *attitude* parmi d'autres en Europe. Elle correspond à l'esprit de rébellion et la liberté d'expression d'une époque. Nous allons démontrer que les graffitis français et les artistes dans la rue se lient intimement avec la route du modernisme avant-gardiste et ses idées critiques. Comme les écrivains divers que John Berger a reconnus, l'art moderne a commencé comme « un geste politique » dirigé contre la définition du grand art qui a gouverné le monde de l'art²⁰³. Les artistes modernes ont exploité le populaire et le primitif, non seulement en utilisant de nouvelles formes, mais aussi en employant des moyens simples et brutaux qui pouvaient exprimer une résistance face à la culture des Beaux-Arts.

Toutefois, est dit « contemporain » un type d'art qu'on ne peut assimiler totalement à aucun des mouvements et courants antérieurs à la modernité, ou aux avant-gardes de la fin des années 60. L'explosion artistique depuis cette époque est très complexe et diverse. Mais nous insisterons sur les différences entre les États-Unis et la France. Nous montrerons qu'il y a une différence de statut de l'art entre ces deux pays, et notamment au plan commercial. Sortir des galeries, renforcer le contact avec le public, dénoncer le marché de l'art, tels sont, à la même époque, les intentions du mouvement artistique comme les affichistes dans le Nouveau Réalisme, le BMPT, la Figuration narrative, et les Supports/Surfaces, en même temps que le Street Art en France.

comme le Pop, le minimalisme, l'art conceptuel. Mais son étude est une interprétation déraisonnable. Parce qu'en réalité, la stratégie de l'art américain, à cette époque-là, avait un objectif purement commercial, et ses conséquences n'ont été souvent réalisées qu'en Europe. Cependant l'art contemporain européen – surtout en ce qui concerne les artistes français – prône une attitude critique.

²⁰³ Voir John Berger, « The primitive and the Professional », *About Looking*, New York : Pantheon Books, 1980 : Robert Golwater, *Primitivism in Modern Art*, New York : Vintage Books, 1967.

Dans la même période, depuis la fin des années 1960, l'art intellectuel tout comme l'art conceptuel, l'art Optique, et la performance, s'éloignent du public. Comment l'expliquer ? Il est cependant nécessaire de déterminer la convergence de phénomènes opposés. D'un côté, l'aspiration de certains artistes à faire sortir l'art des galeries. De l'autre, l'émergence d'un nouveau paradigme dont l'influence sur les arts plastiques est décisive : *la société de consommation*. Et enfin, la « New Art history » vient concrétiser dans le champ de la théorie critique l'apparition d'une nouvelle histoire de l'art.

Comme Hal Foster l'avait fait remarquer, les graffitis sont alors une nouvelle forme d'art apparu tout récemment et qui s'est développé sans faire l'objet de nombreuses études. Nous allons entreprendre une discussion esthétique sur l'émergence d'une culture populaire et l'essor des mouvements de contestation, ainsi que sur leurs effets dans la pratique de l'art à partir des années 1960. Toutefois, nous écarterons les deux axes de conflit entre les Beaux Arts et les arts populaires, et entre l'avant-garde et l'industrie culturelle, mais tâcherons d'identifier une relation unitaire entre eux au sein d'une culture fortement maquée en Occident par une économie capitaliste. La période d'après-guerre voit les artistes internationaux s'appuyer fortement sur la culture populaire, le marché de l'art et le système des arts. Ceux-ci ont su utiliser la culture de la consommation en la rendant positive et critique, et ont par la même occasion conduit un certain nombre de débats esthétiques. A cette époque, sont publiés dans des littératures diverses des articles au sujet de la relation entre l'Art de l'élite et l'art populaire, ainsi qu'entre l'art et les medias de masse²⁰⁴.

Le champ de nos recherches sur le mouvement artistique des graffitis contemporains délimité par ces deux principaux critères.

Dans cette étude, notre approche est davantage analytique que chronologique. Dans les premier et deuxième chapitres, nous allons analyser quelques œuvres d'Asger Jorn pour voir comment il aborde la critique dans le contexte sociopolitique des années 1950-1960. A travers

²⁰⁴ En 1939, Clement Greenberg, critique d'art américain, a publié un essai sur la relation entre l'avant-garde et le kitsch. A Londres, dans les années 1950, Lawrence Alloway et John MacHalwei ont travaillé au sujet de la relation entre la culture populaire et les médias, et « la méthode de la vision » dont John Berger a été le précurseur en 1972. Et de 1980 à 1992, ils ont organisé des expositions sur le thème de l'art et les médias, et se sont intéressés au sujet critique de l'exposition en galeries privées et musées d'art. Clement Greenberg, *Art and culture : critical essays*, Beacon Press, 1971 ; L.Alloway, « The art and Mass media », *Architectural Design* February 1958 ; J. Mchale, « The Fine Arts and Mass Media », *Cambridge Opinion* (17), 1959 ; John Berger, *Ways of Seeing*, London : Penguin Classics, 2008 ; Kirk Varnedoe, Adam Gopnik, *High & Low : modern art & popular culture, op.cit.* ; Thomas Crow, « Modernism and Mass Culture in the Visual Art », *op. cit.*, pp. 215-264.

ces phénomènes artistiques et critiques, nous allons également mettre en évidence la relation qui s'instaure entre l'art et la vie dans les arts, l'idée que l'art reflète la société, et qu'il ne peut pas être séparé des éléments idéologiques qu'il voulait exprimer. La perspective de Jorn sur l'œuvre d'art ou l'art populaire, va donner une place artistique et un rôle critique au graffiti. Dans ce chapitre, nous chercherons à savoir s'il existe dans le modernisme une situation de tensions contradictoires. Le champ de la culture populaire, et la façon dont elle est envisagée constitueront une partie importante de notre étude.

Dans le deuxième chapitre, nous allons étudier la manière dont les affichistes identifient et considèrent la société de consommation. La relation entre Asger Jorn et les affichistes sera définie : ils se situent dans une relation de pop art dont nous analyserons l'approche critique. Alors, nous allons étudier le rôle de l'art dans la société de consommation, depuis les années 1950, et la relation des arts en relation avec la société en distinguant l'art d'avant-garde politique, sa perspective critique sur la société dont il ne peut être séparé. Ils travaillent avec les affiches anonymes et les graffitis dans la rue, mais leur approche est déterminée par l'héritage littéraire, théorique et artistique du 19^{ème} siècle. Les artistes modernes ont exploité la rue, tout comme les artistes contemporains, mais ces derniers y ont ajouté une dimension de critique sociale comme nous l'avons vu dans la première partie. Ce mouvement des affichistes, typiquement européen, a transfiguré la rue en un produit de masse éphémère.

Finalement, dans le troisième chapitre, nous étudierons les graffitis de la période de 68 pendant laquelle les artistes ont eu l'opportunité de sortir dans la rue. Ils ont ainsi diffusé leurs phrases poétiques expression de leur culture de résistance. Nous montrerons leur impact sur les artistes européens de l'art urbain du début des années 1970²⁰⁵. Aussi, à partir de là, nous présenterons les signes précurseurs du mouvement des graffitis en Europe et aux États-Unis, puis l'intégration du graffiti *writing* dans l'art urbain, ainsi que d'autres mouvements de l'histoire de l'art contemporain en France. Nous nous pencherons sur la fonction sociale des graffitis. La culture contestataire de certains artistes pratiquant le graffiti va faire pressentir le mouvement du street art des années 1980.

²⁰⁵ En contrepoint de ces graffitis dans la rue parisienne, les graffitis aux États-Unis depuis le mouvement du modern graffiti art, développent des styles différents. Sur ce phénomène, notre étude va analyser leurs caractéristiques citées dans le premier chapitre de la Troisième Partie.

Dans la partie précédente, nous avons démontré que les graffitis ont eu, de longue date, une fonction sociale. Nous avons également prouvé que les modernistes, comme Dubuffet, ont utilisé la culture populaire sous le nom d'« innovation » et d'« avant-garde » afin de créer des formes innovantes, même si cela relève d'une forme d'échec du modernisme.

Comme Adorno l'a écrit, la combinaison de l'art élitiste et de l'art populaire a sacrifié les objectifs individuels, et plus particulièrement dans l'art contemporain. L'art est destiné à la commercialisation, à la consommation, l'objet critique de l'art est d'accéder à la société et de la montrer dans sa variété, et il a échoué dans cette fonction. Alors pouvons-nous déclarer « la fin » de l'art ?²⁰⁶ Pouvons-nous dire que l'emprunt à l'art populaire est négatif? Il faut noter, cependant, que cette étude présente le « pouvoir de résistance » de la culture populaire tel que l'entend Adorno. La culture populaire fait partie intégrante de l'art, car les matériaux divers et originaux utilisés pour dénoncer et/ou résoudre des problèmes sociaux sont portés au niveau de l'art.

1. Art et Kitsch : la complexité d'un acte paradoxal et iconoclaste

Adorno trace les limites entre le grand art et la culture populaire, créant encore un lieu d'opportunité créatrice pour les artistes dans une lutte culturelle, esthétique et artistique telle que Thomas Crow l'a proposé. De ce point de vue, notre étude va tenter d'analyser cette frontière d'après la réinterprétation d'Adorno et d'après celle d'Asger Jorn qui présente cette problématique comme étant extrêmement importante puisqu'elle concerne le kitsch, les mots, les affiches, les bandes dessinées, les graffitis, le collage, etc. La variété de ses peintures reflète sa tentative d'expression artistique à travers différentes méthodes. Ses stratégies

²⁰⁶ Nous pouvons penser qu'Andy Warhol est le plus important et soulève une vive controverse dans le mouvement du pop Art parce qu'il a les caractéristiques doubles de sa vie et de ses œuvres. Arthur Danto et Duchamp, ces dernières années, se sont opposés au statut artistique de ses œuvres et au caractère mercantile de l'art d'Andy Warhol. Mais Thomas Crow fait une réinterprétation des œuvres des cinémas indépendants et de plusieurs œuvres politiques. Cependant, nous pensons impossible d'interpréter que ses œuvres sont l'avant-garde en cas de l'impact de petites actions simples dans une culture politique.

artistiques hétérogènes ont donné lieu à des interprétations divergentes selon que l'on considère la production de ses débuts, ou celle plus tardive, de sa période de Cobra, son association avec l'Internationale Situationniste (IS), ses écrits théoriques ou ses expériences picturales, son engagement pour l'art de son temps et son intérêt sur la culture populaire.

Avant toute chose, nous nous concentrerons sur la perspective de Jorn qui, tantôt tend vers la relation entre l'art et la culture populaire telle qu'elle est considérée dans la période du mouvement Cobra, tantôt, comme le montrent très bien ses œuvres détournées et certains de ses ouvrages, vers la stratégie artistique des situationnistes. Très jeune, Jorn a présenté sa réflexion sur la culture populaire et le rôle de l'art, et a combattu le capitalisme avec ses stratégies critiques dans la société de consommation. De ce fait, il est difficile de distinguer clairement sa première période entre *Helhesten*, le mouvement du groupe Cobra et la période de l'IS.

Durant toute sa carrière, son inclination à l'écriture théorique est proportionnelle à sa passion de la fondation de mouvements. Pendant la guerre, il a créé la revue *Helhesten*, puis il s'est approché du surréalisme. Après sa rupture avec le parti communiste danois en 1948, associé au poète Joseph Noiret et à ses amis peintres Dotremont, Appel, Constant et Corneille, membres de l'International des artistes expérimentaux, il publie le premier numéro de la revue du groupe Cobra. En 1953, il est à l'origine du groupe informel Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste avec Enrico Baj. Puis il rencontre le jeune lettriste Guy Debord et, en 1957, fonde avec lui l'Internationale situationniste. Il crée le Mouvement pour un Bauhaus imaginiste en 1961, à la suite de ses désaccords avec Debord et, enfin, entre 1962 et 1966, l'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé.

Ces activités paraissent souvent chaotiques et hybrides. Mais nous montrerons qu'il a cherché à réunir ensemble l'esthétique, la politique et les spéculations anthropologiques afin de s'exprimer sur le potentiel révolutionnaire de l'art et de sa capacité à changer le monde. Dans ces mouvements éphémères, il poursuit résolument un travail plastique au sens traditionnel du terme tout en ayant des préoccupations liées à l'imbrication de l'art et de la vie²⁰⁷.

²⁰⁷ Les futuristes et les artistes du groupe Dada, s'efforcèrent d'imbriquer la vie et l'art, la vie comme œuvre d'art, l'art comme moyen de transformer la vie, tout en soulignant l'aspect dérisoire des icônes de ce qu'on n'appelait pas encore la « consommation » moderne. Laurent Gervereau, *Critique de l'image quotidienne : Asger Jorn*, Paris : Diagonales, 2001, pp. 8-10.

Les avant-gardes puis l'art moderne, jusqu'à son apogée dans les années 60, ont largement contribué à cet ébranlement dû, en partie, aux reconfigurations des arts, aux mélanges et aux hybridations des pratiques et des matériaux. Après la Seconde Guerre mondiale, nous pouvons faire valoir l'essor économique et technique qui conduit en trois décennies à la société de consommation et exerce une indéniable influence sur l'art et la culture²⁰⁸. Dès les années 1950 l'artiste contemporain ne se limite plus à un seul media et ce phénomène préside à l'apparition rapide de nouveaux courants artistiques. Comment pouvons-nous expliquer les activités de Jorn dans ce cadre ? Pouvons-nous considérer que ses œuvres répondent à ce processus ? Leur contenu, en rébellion contre la société, ne peut-il rester que dans les limites de ses propres moyens d'expression ? Enfin, les thèses d'Adorno sur l'art et le kitsch sont-elles toujours valables, alors que sa référence majeure était l'art moderne tel qu'il s'est développé depuis les débuts de la révolution industrielle jusqu'aux années 60 ? Ce sont ces questions auxquelles, à partir de spéculations philosophiques et esthétiques apparues dans le contexte de l'art contemporain, nous tenterons de répondre.

En étudiant l'intérêt d'Asger Jorn pour la culture populaire et son regard sur les graffitis, nous allons, dans un premier temps, étudier ses propos théoriques sur la relation entre l'art et la culture populaire avant 1957. Après cette date, en relation avec les théories de Guy Debord et d'Henri Lefebvre, il conçoit stratégies critiques de l'œuvre d'art et de la société de consommation.

Dans un deuxième temps, nous allons étudier le rôle de l'art chez Jorn en comparant ses conceptions aux courants d'avant-garde aux États-Unis. Nous montrerons les effets bénéfiques du mélange art et culture populaire et ce, malgré les craintes de T.W. Adorno qui redoutait l'influence de la culture populaire sur l'art moderne. Nous nous pencherons sur les stratégies artistiques de Jorn comme avec le *logogramme* pendant sa période d'*Helhesten* et avec ses images détournées.

Enfin, en nous fondant sur la compréhension d'Asger Jorn de la culture populaire et du rôle de l'art dans la société de consommation, nous allons mettre en évidence l'intérêt du kitch dans la culture populaire, des graffitis dans le vandalisme et de leur influence sur l'Art.

²⁰⁸ Voir Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Paris : Gallimard, 2005, pp. 14-20.

1.1. L'intérêt d'Asger Jorn pour la culture populaire

1.1.1. La base théorique à l'époque de *Helhesten*

De nombreux livres traitent de l'attitude artistique dans la vie même d'Asger Jorn, son but à travers l'art, et les perspectives stylistiques et artistiques de ses œuvres. Les études les plus importantes sont celles de Laurent Gervereau, *Critique de l'image quotidienne, Asger Jorn* (2001), Peter Shield, *Comparative Vandalism, Asger Jorn and the artistic attitude to life* (1998), Françoise Monnin, *Asger Jorn* (2003), et le catalogue du Centre Pompidou, *Asger Jorn : œuvres sur papier* (2009).

Avant que nous expliquions la place d'Asger Jorn dans la période du groupe Cobra, nous étudierons les grandes théories de l'époque précédente, celle d'*Helhesten*, tout en gardant en vue sa perspective sur l'art et la culture populaire²⁰⁹. *Helhesten*, qui a servi de modèle pour la revue du mouvement Cobra, a été lancée par Asger Jorn. Il y a formulé les idées sur la nouvelle forme d'expression artistique qui se fondait sur les traditions picturales danoises du siècle précédent et s'inspirait également des langages d'autres cultures, des masques primitifs, de la spontanéité des dessins d'enfants et de l'écriture automatique du surréalisme, dégagée des interprétations freudiennes. D'ailleurs l'intérêt de Jorn pour l'art ethnographique, au-delà de la fascination formelle, était déterminé par une compréhension prudente des cultures primitives et populaires, des graffitis et de sa conception de la relation entre l'art et la vie.

²⁰⁹ L'*Helhesten* (« Le cheval enfer ») est fondé par Jorn et Robert Dahumann Olsen (1915-1993) de 1941 à 1944. Jorn fait l'historique de son évolution et de celle de ses amis depuis 1935, parlant plus longuement d'Egill Jacobsen et de Carl-Henning Pedersen – l'un pour « l'apport explosif d'un système chromatique de son invention », l'autre pour l'introduction des « éléments d'une symbolique nouvelle ». Il évoque aussi la guerre et la résistance « de l'art libre à l'obscurantisme nazi » : il s'agit de *Helhesten*, qui a été l'équivalent danois de *La Main à Plume*. Jorn avait l'intérêt des possibilités politiques de l'art par sa relation avec des artistes surréalistes et des artistes de la peinture abstraite de *Linien*, 1934-1939. En participant aux activités communistes au Danemark au début des années 1930, il a montré une forme expressionniste avec les démonstrations de gravure sur linoleum et les illustrations sur le conflit du travail à la revue socialiste publiée dans *Frem*. Le *Frem* insiste sur la réforme politique et sociale, *Linien* s'intéresse au formalisme de l'art, et *Helhesten* présente la culture scandinave à travers ses traditions folkloriques et ses légendes romantiques. Enfin, l'occupation du Danemark par l'Allemagne permet aux artistes d'intégrer des caractéristiques de l'avant-garde et de devenir ainsi plus critiques.

Jean-Clarence Lambert, *COBRA : un art libre*, Paris : Chêne/Hachette, 1983, p. 20 : Karen Kurczynski, *Beyond Expressionism: Asger Jorn and the European Avant-Garde, 1941-1961*, New York : New York University, 2005, pp. 88-89.

Asger Jorn publie « Intime Banaliteter » (Intimes banalités) dans *Helhesten*, l'un de ses grands textes, encore assez proche cependant de Jørgensen. *Helhesten* traite d'archéologie, d'art populaire, d'éducation artistique, de cinéma et de photographie. Dans cette revue, Jorn décèle les fondements de l'art dans les « banalités »²¹⁰.

En premier lieu, Jorn fait l'éloge du kitsch qui est « le meilleur de l'art aujourd'hui ». Et il apprécie la peinture du dimanche, de la personne qui peint par hobby, de l'anonyme, et le travail des enfants.

« On voit généralement que celui qui a perdu le contact avec les fondements de l'art manque aussi d'un sens du banal. Je ne parle pas de la capacité de voir si quelque chose est banal, car cette capacité particulière est développée dans une mesure regrettable ; Je parle de la capacité de comprendre la valeur artistique de la banalité. [...] En effet, il est son importance fondamentale pour les arts. Il existe d'innombrables exemples de banalités anonymes dont la validité et la puissance ont traversé les siècles et qui dépassent de loin toute performance brillante de nos soi-disant grandes figures »²¹¹.

Il a insisté la valeur artistique de la banalité anonyme. En deuxième lieu, Jorn a déclaré son amour pour les peintures triviales de tous les jours et tous les chemins du graffiti. Il a illustré son article avec des affiches de films, les tatouages des marins, des pêcheurs robustes de

²¹⁰ Dans cette revue, l'illustration, sur les huit pages, est déjà révélatrice du style graphique de Jorn : elle assemble des lettres ornées, des « peintures idiotes, dessus-de-porte et toiles de saltimbanques », comme celles qui faisaient les délices de Rimbaud, des modèles de tatouages venus d'une boutique du vieux port de Copenhague, des photos de films américains dont *King-Kong*. Et Troels Andersen a relié l'attention de Jorn sur le kitsch avec les passages bien connus de Jean Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891). Et il a insisté sur le fait que Jorn ait proposé l'idée de combiner les caractéristiques de l'art danois des années 20-30 avec les styles abstraits et surréalistes. Pour marquer la publication de la deuxième livraison de *Helhesten*, une vaste exposition collective est organisée sous une tente du 17 mai au 8 juin 1941, dans le bois de Bellevue, au nord de Copenhague. Jorn y participe avec vingt-trois petits formats peints sur bois, car il n'a pas alors les moyens d'acheter des toiles. C'est une étape déterminante, au cours de laquelle il passe avec versatilité du dessin naïf, presque enfantin, à la forme abstraite, sans se refuser parfois une figuration plus symbolique (voir Jean-Clarence Lambert, *COBRA : un art libre, op.cit.*, pp. 36-41 ; Voir Troel Andersen, *Asger Jorn : En Biografi*, Vol. 1, Copenhagen Valby : Borgen, 1994, trad. Peter Shield, *Asger Jorn*, Silkeborg Kunstmuseum, 1985, pp. 25-31.

²¹¹ "One typically sees that he who has lost touch with the fundamentals of art also lacks a sense of the banal. I am not referring to the ability to see whether something is banal, for that particular ability is developed to a regrettable extent; I speak of the ability to understand the artistic value of banality. Indeed, it is fundamental importance for the arts. There are countless examples of anonymous banalities whose validity and power span centuries and far surpass any brilliant performance by our so-called great figures." Asger Jorn, « Intime Banaliteter », *Helhesten* 1, no.2, 1941, pp. 33-38, traduction par René Lauristen, for « Karriere », Musée de Jorn, Silkeborg.

Skagen et d'angelots joufflus de Raphaël, qui, après leurs reproductions à l'infini sont maintenant associés avec des albums d'images plus qu'avec la Renaissance italienne. Il a considéré ces images populaires comme des manifestations universelles, qui sont fondamentales pour l'humanité et, en tant que telles, au cœur de tout bon art²¹².

En troisième lieu, avec son intérêt sur le kitsch dans « *Intime Banaliteter* », Jorn insiste sur le fait qu'il faut abandonner définitivement la séparation qui existe entre art populaire et art noble.

« Il n'y a pas de styles, et il n'y en a jamais eu. Le style est une expression de contenu bourgeois, ses nuances sont appelés un goût. Il n'y a pas de distinction absolue entre la sculpture et la peinture. Aucun mode d'expression artistique ne peut être isolé en vertu de sa forme, ils sont simplement des moyens différents utilisés pour atteindre un but artistique commun. [...] »²¹³

Jorn critique alors les formes et les goûts bourgeois artistiques ainsi que le système existant de critique et de classification de l'art. Il persiste sur le fait que le marché de l'art exploite la classification des niveaux artistiques pour donner une grande valeur (financière) à l'œuvre et la répartition du pouvoir pour façonner cette classification. Dans *la sorcellerie et les Beaux-Arts* (1948), Jorn a noté :

« Quand disparaît la catégorisation esthétique de l'art, basée sur la morale des personnes ... et quand il n'y a plus de classification économique, c'est alors seulement que la possibilité d'un art universel harmonieux et libre apparaît »²¹⁴.

En finalement, il insiste prioritairement sur une relation entre la forme et le contenu de l'art dans « *Intime Banaliteter* ».

« Il faut comprendre qu'il est impossible de faire la distinction entre la forme et le contenu de la peinture. [...] La forme et le contenu sont la même chose. La forme

²¹² Helle Brons, *Asger Jorn*, Louisiana Museum of Modern Art, 2009, p. 96.

²¹³ "There are no styles, and there never were. Style is an expression of bourgeois content; its nuances are called taste. There is no absolute distinction between sculpture and painting. No mode of artistic expression can be isolated by virtue of its form, they are simply different means employed for a common artistic goal. [...] ". Asger Jorn, « *Intime Banaliteter* », *op.cit.*

²¹⁴ Erik Steffensen, *op.cit.*, p. 157.

est le phénomène de la vie et le contenu, la peinture vivante. Le contenu de la peinture reflète le contenu du peintre. Il montre combien il a ressenti lui-même et a ressenti son époque, le souffle de sa portée et la profondeur de son expérience »²¹⁵.

Sa pensée libre sur cette frontière entre l'art et la culture populaire se réalise dans le groupe Cobra. Jean-Clarence Lambert a noté que Jorn est le théoricien le plus représentatif de ce groupe. Par ailleurs, il a été jugé que le groupe Cobra, à partir de la théorie de Jorn, a présenté une manifestation spontanée de la vie comme étant un art, l'art expérimental et l'intégration de l'art populaire.

1.1.2. Les activités à l'époque de Cobra

Son désir aura été, tout au long de sa vie, de partager et promouvoir les idées du groupe Cobra. Il a passé la majorité de son temps à voyager, en organisant des réunions de discussion et d'écriture autour de ses théories. Le groupe Cobra naît d'abord en réaction brute et émotive contre les atrocités de la Seconde Guerre mondiale. Les peintures et les sculptures des artistes du mouvement puisent une partie de leur inspiration dans les arts primitifs où se mêlent arts océaniques et certaines formes de production automatique héritées du surréalisme. En rejetant à la fois l'abstraction géométrique et le réalisme, Cobra s'intéresse tour à tour à la préhistoire, au dessin enfantin, aux graffitis et aux paysages²¹⁶. Asger Jorn modifie, expérimente et revisite ces sources et ces approches de l'art.

²¹⁵ "One must understand that it is impossible to distinguish between the form and contents of a painting. Just as the structure of a flower is determined by an inner tension (when it loses its juices, it loses its shape), so it is in art: the content creates tension, creates shape. Form and content is the same being. Form is the phenomena of life and content the living painting. The contents of the painting reflects the contents of the painter; it shows how much he has felt of himself and his times, the breath of his scope and the depth of his experience. " Asger Jorn, « Intime Banaliteter », *op.cit.*

²¹⁶ À Paris en 1936, travaillant dans l'atelier de Fernand Léger, y rencontrant Pierre Wemaëre, participant à l'Exposition internationale de 1937, de 1938 à 1953, Asger Jorn s'implique dans divers domaines et confronte ses œuvres à celles des artistes qu'il admire, notamment Klee, Miró et incontestablement Picasso. Comme Picasso ou Paul Klee, il fait référence à des aspects de culture populaire. Engagé dans la Résistance au Danemark, communiste, il émerge ensuite artistiquement au moment du surréalisme révolutionnaire, c'est-à-dire juste à la sortie de guerre. Alors le travail de Jorn, inspiré de la mythologie scandinave et fantastique, du surréalisme, de l'écriture automatique, de l'expressionnisme, de l'abstraction lyrique, de l'art brut mais aussi de dessins d'enfants et de collages, est avant tout expérimental. En tout cas, Jorn ne travaille ni dans le « tachisme », ni dans l'« abstraction géométrique », ni dans l'« art concret », ni dans l'« abstraction lyrique », ni dans l'« expressionnisme abstrait », ni dans le « surréalisme ». Jorn procède décidément par juxtapositions. Ses diverses formes étaient populaires. Françoise Monnin, *Asger Jorn*, Neuchâtel : Ides et Calendes, 2003, pp. 21-38.

D'abord, dans son œuvre, des références spécifiques aux styles artistiques des enfants se mêlent à des sources nordiques préhistoriques. Ainsi parut cette figure entre toutes symbolique, l'aigle, qui hantera son imaginaire jusqu'en 1951, jusqu'à ce *Droit de l'aigle* (fig. 32), qui est l'une de ses compositions les plus directement expressionnistes²¹⁷. Jorn explique :

« Je te raconte cette petite histoire pour t'expliquer le phénomène de pluralité d'interprétation d'un tableau, le caractère symbolique des signes. Je trouve sans importance de passer par la peinture par notre âme. Dans des contes et des mythes on parle des monstres, des animaux fantastiques et des signes. Ils sont toujours le symbole des hommes, des phénomènes réels. De déduire le véritable sens réalisé des signes voilà le véritable réalisme [...] Il y a bien des êtres humains dans la satire et le dessin humoristique et dans l'art populaire. L'art populaire est toujours fantastique et symbolique. Il y a Grandville et Walt Disney et il y a nous. Souvent on peut décrire la lutte entre les hommes, l'essentiel avec des bêtes fantastiques, simples, primitives, les instincts nus, plus qu'en peignant une situation individuelle, une lutte entre police et ouvriers en grève le 17 novembre 1946 »²¹⁸.

Jorn explore l'approche primitive et l'art enfantin, ainsi que sa propre culture²¹⁹ et la forme mythique comme base de ses travaux, ajoutant également des éléments humoristiques dans le titre de la plupart de ses œuvres.

Dans les années 50, le questionnement de Jorn semblait plus grave : en quoi l'art peut-il constituer un moteur de vie et de transformation de la vie ? En quoi l'art est-il un agent de l'histoire collective et de l'histoire individuelle ? Comme *Vision nocturne* (1956) (fig. 33) ou *La double face* (1960) (fig. 34), Jorn a utilisé de nombreuses références pour devenir un artiste comme les artistes de l'avant-garde. Jorn écrit à Constant en 1950 : « Le danger des artistes est de devenir ou bien des gens des provinces ou bien des cosmopolites déracinés [...] Nous sommes des lieux de passages »²²⁰.

²¹⁷ Jean-Clarence Lambert, *COBRA : un art libre*, op.cit., p. 45.

²¹⁸ Laurent Gervereau, *Critique de l'image quotidienne : Asger Jorn*, op.cit., pp. 37-40.

²¹⁹ Jorn est de plus en plus préoccupé par la symbolique des formes. Il étudie de près les relevés des motifs décorant deux cornes d'or trouvées à Gallehus au Danemark, et qui dateraient du Ve siècle de notre ère. Ce que Jorn cherche, c'est comprendre les raisons et les moyens de la permanence certains emblèmes. Il est persuadé qu'ils peuvent réapparaître dans la peinture spontanée comme forme archétypales.

²²⁰ Le dilemme (« gens de provinces » ou « cosmopolites déracinés ») exprime tous nos enjeux actuels. Les

Nous pouvons voir, à travers son œuvre et les formes artistiques diverses qu'il a explorées, sa résistance constante à cette tentation de franchir la limite entre art critique et affiliation politique, ou politisation de l'art. Il a cherché à atteindre une esthétique qui ne soit ni « bourgeoise », ni affiliée au réalisme socialiste, ni surréaliste. Jorn veut que l'art représente des aspects « sociaux » et « réels » de la vie²²¹. Sa pensée s'est définie encore plus clairement après sa rencontre avec Christian Dotremont. Walter Korun avait eu un entretien à ce sujet avec lui :

« Exactement, je crois d'ailleurs que c'est la seule bonne façon dans l'art. Le nouveau apporté par Cobra ne s'était pas encore clairement formulé dans les articles de la revue et pourtant, c'était la force du travail des peintres. [...] Dotremont nous a stimulés partout et sans cesse dans une « expérimentation » toujours jeune et vivante. [...] Nous avons ajouté inconsciemment à l'unité forme-expression le climat d'une recherche et d'une expérimentation continuelle et voilà la nouvelle base dont on pouvait partir »²²².

Dotremont s'intéresse au problème de la signification sociale de l'œuvre d'art et, par conséquent, de l'engagement. Il détermine deux catégories opposées : les œuvres de propagande et les œuvres de laboratoire. L'art expérimental est bien une avant-garde. Il fait également abandonner l'espoir de l'efficacité politique de l'art expérimental et le remplace par des conceptions « utopistes », libérées des instances immédiates²²³.

Jorn exprime donc des idées qui émergent à diverses reprises au cours de cette période pendant laquelle il se retrouve peu à peu en marge de la société²²⁴. Il a exprimé un message

années cinquante étaient déjà « globales », dans la mesure où l'affrontement idéologique entre USA et URSS se répandait sur la planète entière. Jorn résout le dilemme dans la tension complémentaire, mêlant les deux aspects et s'affirmant comme « lieu de passage » Lettre à Constant en 1950, Archives Constant, Bibliothèque royale de La Haye, cité par Laurent Gervereau, *Critique de l'image quotidienne : Asger Jorn, op.cit.*, p. 108.

Dotremont, constant, et Jorn, apportent une réponse à ce dilemme de différentes manières. Dotremont a commencé à prôner un art non-politique en présentant sa conception désabusée de la politique. Constant et Jorn, ne l'ont pas fait. Ils ont trouvé préférable de refuser tout préjugé idéologique et de préserver une relation directe et véritable avec l'art, la politique résultant d'une complexité toujours changeante de la société. Peter Wollen, *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture*, London : Verso, 1993, pp. 191-192.

²²¹ Jorn a été profondément influencée par Christiane Christensen, militante syndicaliste au Danemark avant la guerre. Dans un article «*situationnisme International* », nous pouvons savoir que Jorn mentionne Christensen.

²²² Walter Korun, « Entretien avec Asger Jorn », Hôtel Canterbury, 29, mars, 1956, Gerard Berreby, *Textes et documents situationnistes 1957-60*, Paris : ALLIA, 2004, p. 58.

²²³ Jean-Clarence Lambert, *COBRA : un art libre, op.cit.*, p. 19.

²²⁴ Willemijn Stokvis, *COBRA*, Paris : Gallimard, 2001, p. 10.

social proposant une forme artistique libre. C'est dans la revue *Cobra* qu'aboutissent enfin les idées que Jorn caresse depuis longtemps et qu'il a exposées de façon détaillée dans une lettre à Constant durant l'hiver 1946-1947²²⁵.

D'abord dans le premier numéro de la revue du groupe Cobra, l'un des thèmes principaux sera ce que l'on appelle le « matérialisme » des artistes expérimentaux. Ce numéro est encore proche de l'esprit de *Helhesten*. Les textes danois sont néanmoins tous traduits en français.

Le deuxième numéro est conçu comme un catalogue (une liste recense les œuvres exposées). Il est presque entièrement consacré au « matérialisme » des artistes Cobra en relation avec les théories marxistes. Pourtant c'est dans la deuxième partie du manifeste de Dotremont, *Le Grand Rendez-vous naturel*, publié dans le numéro 6, que le sens de cette devise sera explicité :

« [...] qui donc pourrait se dire marxiste sans voir que la distinction de la fin et des moyens est le reflet de la distinction métaphysique que la classe supérieure fait entre l'art et la vie, entre la culture et la politique, finalement entre la matière et l'esprit ? Et qui donc pourrait se dire marxiste sans reconnaître à la matière une vie intense, *une imagination qui déborde la fonction*, sans reconnaître à la main un esprit créateur, à l'exécution un droit de regard sur le plan, à l'outil et au matériau un pouvoir sur l'œuvre même ? »²²⁶

²²⁵ *Ibid.*, p. 211. Dotremont avait déjà développé dans cet esprit des projets qui s'étaient concrétisés dans l'unique numéro de la revue *Le Surréalisme révolutionnaire*, mais ce chemin semblait alors être une impasse.

²²⁶ En général, le « matérialisme » des expérimentaux, qui au sein du groupe Cobra s'intéressaient aux fondements théoriques de leur mouvement, découlait des théories que Marx avait élaborées pour décrire le développement de la société humaine. Plusieurs membres du groupe danois s'étaient essentiellement intéressés aux théories sociologiques et artistiques pendant la guerre. Pour les artistes du groupe Cobra, Bachelard, différemment au réalisme surréaliste et à la description imaginaire intérieur pur (les autres surréalistes allaient vers l'abstrait), était de montrer la troisième voie. Même si Bachelard s'intéressait principalement à la poésie et aux productions littéraires, on comprend tout le parti que des artistes pouvaient tirer de cette conception qui renverse les rapports classiques. Jorn l'utilisera pour sa méthodologie des arts. Dans « *The first complete revision of the existing philosophical system* », il écrit les théories qui ont donné l'influence à Jorn. Constant donnera dans *Cobra 4* un complément précis à ces idées dans un texte intitulé : *C'est notre désir qui fait la révolution* ; mais déjà, dans le *Petit Cobra 1* ronéoté, à Bruxelles au février en 1949, Dotremont annonce que le groupe *Cobra* ne sera pas un « isme » de plus, mais un délire d'action.

Peter Shield, *Asger Jorn and the artistic attitude to life : Comparative Vandalism*, Aldershot : Ashgate, 2008 ; Jean-Clarence Lambert, *COBRA : un art libre*, op.cit., p. 17 et pp. 35-36 ; Asger Jor, *Pour la Forme*, Paris : ALLIA, 2001 ; Jean-Clarence Lambert, *Cobra*, New York : Abbeville Press, 1984, p. 26 ; Hervé Gauville, *L'art depuis 1945 : groupes et mouvements*, Paris : HAZAN, 1999, pp. 61-66 ; Revue *Cobra 1948-1951*, Paris : fac-similé, 1980 ; Willemijn Stokvis, *Cobra*, Paris : Gallimard, 2001.

La création libre spontanée issue de la source d'inspiration, donne l'espoir d'une société nouvelle dans laquelle s'implique l'artiste. Jorn, Dotremont et Constant, notamment, fondent des théories sous-tendant leur œuvre. Au sujet de l'intérêt pour le dessin d'enfant dans les numéros 4 et 5 et de la croyance des expérimentaux en l'art populaire, Asger Jorn explique :

« L'art populaire ne signifie pas – comme le pensent volontiers de nombreux démocrates – faire un art qui plaît au peuple, mais bien plutôt, faire s'épanouir cet art qui naît du peuple lui-même. La seule manière démocratique et orientée vers le peuple d'appréhender l'art est de faire d'un peuple de spectateurs un peuple d'acteurs »²²⁷.

De ce fait, il n'apparaît plus que l'article original était dirigé contre le réalisme socialiste, dont on débat beaucoup au sein du mouvement Cobra à l'époque. Avec Jorn, le thème important devient celui l'émergence d'un art populaire qui, en réaction à l'art de la société de classes capitaliste et en opposition au réalisme socialiste décrété par le monde communiste, serait produit par le peuple lui-même²²⁸.

Le numéro 6 de *Cobra*, que Dotremont et Alechinsky élaborent à Bruxelles en même temps que se préparait le *Cobra-Meta* d'Hanovre, est tout imprégné des idées de Jorn. Dotremont cependant accentue le caractère marxiste de ses propositions. C'est ce en quoi Cobra diffère de l'« art brut », tel que le conçoit Dubuffet²²⁹, préoccupé avant tout de déprécier l'intellectualisme. Jorn a opéré en toute clarté la jonction avec l'art populaire qui ne dispose plus uniquement de lieux vulgaires pour s'exprimer librement. Jorn en dégage un sens général :

²²⁷ Willemijn Stokvis, *Ibid.*, p. 224.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ L'art brut, organisé en « Compagnie » depuis juin 1948, se situe en effet dans la perspective du dualisme culturel qui a été celui de l'Occident à travers les siècles : d'un côté, l'art des musées, galeries et salons, l'art des gens cultivés, et de l'autre, celui des gens du commun, les paysans et leurs traditions séculaires, les autodidactes, les irréguliers en tous genres, par exemple les malades mentaux. Dubuffet ne se soucie aucunement de la situation socio-historique des productions sauvages qu'il collectionne et dont il s'inspire. Il n'est apparemment pas conscient que l'Europe, avec le redémarrage de l'industrialisation favorisé par le Plan Marshall de juin 1947, vit la fin de ce dualisme culturel : tout l'art, même le plus sauvage, le plus brut et brutal, le plus marginal, va bientôt se retrouver dans les musées, à côté des arts primitifs, récupérés de longue date. L'œuvre personnelle de Dubuffet sera l'illustration parfaite de cette évolution : son éclatante réussite, sa gloire internationale marquent l'entrée triomphale dans le champ du « grand art » des productions non ou anti-professionnelles.

« L'art populaire est l'art du peuple mondial et il n'existe pas d'art spécifiquement national. Le caractère national n'est qu'une variation du thème commun [...] Picasso et d'autres peintres espagnols nous ont montré qu'un artiste peut bien vivre en exil sans perdre son caractère national. Seul l'artiste qui a l'esprit international trouve son inspiration dans l'art populaire »²³⁰.

Cette spontanéité qu'il partage avec l'art populaire est une condition de la créativité²³¹. Dans le numéro 7 de *Cobra*, Jorn avance l'idée que l'art populaire présente l'intérêt de recourir à des symboles magiques. Il traite d'un personnage de la mythologie danoise qu'il compare aux figures mythiques d'autres cultures populaires traditionnelles. Cet intérêt se perpétue dans le cadre de l'Institut scandinave et, notamment, à travers ses études du folklore. Il confie dans ce livre son idée directrice, à savoir qu'il faut trouver une nouvelle harmonie pour la société contemporaine²³². Au printemps 1951, il écrit un texte interne à Cobra dans lequel il tente de faire une synthèse :

« L'évolution dans l'art expérimental au Danemark de la fin de la guerre jusqu'en 1950 : L'art expérimental était chez nous, après la guerre, prêt à entretenir une collaboration internationale, étant en possession d'une nouvelle langue formelle de la peinture, d'un caractère plutôt expressif-spontané, qui n'était en réalité ni surréaliste ni abstrait, et avec un net parti pris contre l'abstractionnisme d'un côté et le naturalisme (surréaliste ou réaliste socialiste) de l'autre »²³³.

Dans ses écrits, il a désiré instaurer une forme libre d'art et constamment voulu montrer et promouvoir l'esprit de la création. Sa recherche d'une forme libre de l'art, et l'effondrement des frontières entre grand art et art populaire, permet l'élargissement de son expression

²³⁰ Jorn Asger, in *Cobra*, n. 6, 1950, cité par Laurent Gervereau, *Critique de l'image quotidienne*, Asger Jorn, *op.cit.*, p. 109.

²³¹ Jean-Clarence Lambert, *COBRA : un art libre*, *op.cit.*, p.160

A vrai dire, *art populaire* est un terme assez inadéquat ; il limite le champ de référence au folklore traditionnel européen – alors que les artistes Cobra ont bien plutôt en projet de retrouver les *symboles communs à tous*, comme le dit Jorn, les *cellules d'origine de la vie même* (lettre à Constant, 1950)

²³² *Ibid.*, p. 226. Jorn rédige une étude sur les signes et symboles des mythes et des cultes, *Guldhorn og Lykkehjul* (Corne d'or et Roue de la fortune). Dans cette étude, qu'il acheva en 1949 mais qui ne parut qu'en 1957, il commente le symbole du serpent babylonien.

²³³ Laurent Gervereau, *Critique de l'image quotidienne*, *op.cit.*, p. 26.

artistique aux messages sociaux. C'est cette perspective qui l'oppose notamment à la théorie de Greenberg, ainsi que Marc Jimenez le précise :

« Dans son article « Avant-garde et Kitsch », Greenberg expose les premiers éléments de sa future vision moderniste de l'histoire de l'art. Il oppose le kitsch – culture de divertissement, populaire et commerciale, produite par le capitalisme industriel – et l'avant-garde, culture élitiste, certes, mais culture révolutionnaire qui assure le sauvetage de l'art contre sa corruption par le kitsch »²³⁴.

Jimenez insiste également sur le fait qu'il existe assurément des similitudes entre la position de Greenberg et l'attitude de penseurs marxistes comme Walter Benjamin et Theodor Adorno. Mais Greenberg pousse plus loin encore sa doctrine dans son article *Towards a Newer Laocoon*²³⁵. Sa théorie moderniste, son formalisme quasi dogmatique, la thèse de l'auto purification de la peinture repliée sur son seul moyen d'expression spécifique ne correspondent plus guère, à la fin des années 60, à la réalité à la fois artistique et sociale. La nouvelle génération d'artistes européens n'accepte plus la théorie greenbergienne, et ils soulignent leur désir de rester dans les limites de leurs propres moyens d'expression.

Nous pouvons dénouer les problèmes causés par la fusion de l'Art et de la culture populaire grâce aux perspectives de Jorn sur le jeu stylistique de l'art, le contenu de l'œuvre d'art mis en relief par la forme d'expression artistique choisie. Pour Adorno, la forme équivaut au contenu, mieux encore, elle est ce contenu même dont la signification est éminemment historique et sociale²³⁶. L'œuvre d'art de Jorn parvient à triompher du kitsch, néanmoins, il n'est pas parvenu à triompher de la notion de marchandise de qualité culturelle inférieure.

²³⁴ Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, op.cit., p. 113.

²³⁵ Clement Greenberg, « avant-garde and Kitsch », *Partisan Review* 6, 1939, pp. 34-39: « Towards a Newer Laocoon », *Partisan Review* 7, 1940, pp. 296-310; T. J. Clark, « Clement Greenberg's Theory of Art », *Critical Inquiry*, vol. 9, No.1, 1982, pp. 139-156 : Voir également Gotthold Ephraïm, trad. J.-F. Groulier, *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, Paris : Klincksieck, 2011.

²³⁶ Voir Theodore W. Adorno, *Théorie esthétique*, op.cit.

Selon Greenberg, prendre parti pour l'avant-garde ne signifie pas vouloir instaurer une résistance idéologique aux dictatures de l'époque. Selon lui, l'avant-garde tire sa force de son autonomie, de son apolitisme et non pas de sa soumission à une obéissance doctrinale ou partisane. Nous devons distinguer les différences évidentes entre les théories de Greenberg et d'Adorno malgré le fait que le critique d'art américain et le philosophe allemand, émigré aux Etats-Unis, soient tous deux sous l'influence du marxisme, et prennent tous deux parti en faveur de l'art avant-gardiste dès la fin des années 30. Marc Jimenez montre bien la différence existant entre les deux. Adorno, lui aussi, considère que l'art ne saurait transmettre directement un quelconque message politique. Il ne s'agit ni de formalisme ni de propagande, mais d'une perspective critique de l'art. Thomas Crow l'explique bien dans son article « Modernism and Mass culture in the visual arts ».

Pour légitimer les formes d'expression populaires, Jorn met en avant des éléments avant-gardistes issus de sa rencontre avec Guy Debord. A cette époque, le pop art aux États-Unis est un des éléments de la société de consommation qui en fait la commercialisation. Les rencontres entre Jorn et Debord se font constamment dans la préoccupation et la recherche de l'art. Jorn pose la question suivante :

« Où et comment trouver une place pour l'artiste à ce stade du développement du monde ? [...] Nous pensons d'abord qu'il faut changer le monde. Nous voulons le changement le plus libérateur de la société et de la vie où nous nous trouvons enfermés »²³⁷.

Jorn alors participe à divers mouvements, diffusant ses discours, ses réflexions sur l'abstraction et ses théories artistiques. Sa rupture avec le parti communiste danois et ses désaccords avec Debord font que, très vite, il renonce à sa collaboration avec Dotremont et démissionne de l'Internationale Situationniste qui avait pourtant permis à de nombreux artistes de Cobra de percer au plan international. Mais Jorn, déçu par certaines déclarations et par le jeu des exclusions qui va toujours croissant, reprend son indépendance²³⁸.

1.1.3. Les théories et le but de l'art selon l'Internationale Situationniste (1957-1961)

En 1957, l'année de la fondation de l'IS, Jorn entra en contact avec la galerie Rive Gauche qui le représenta Jorn pendant dix ans. Il écrivit de très nombreux articles pour cette galerie et, par son expérience artistique et politique, il eut une influence considérable sur Debord. En retour, celui-ci donna de nouvelles impulsions à Jorn, nées de leurs discussions. Mais, alors que Debord 'était enfant pendant la guerre, Jorn, lui, avait connu la lutte contre le fascisme et le nazisme, le Front populaire, les Républicains espagnols, la Résistance et la presse clandestine pendant l'occupation allemande du Danemark²³⁹. Jorn entraîna Debord dans deux

Marc Jimenez, *La quelle de l'art contemporain*, op.cit., pp. 113-128 : Thomas Crow, « Modernism and Mass culture in the visual art », op. cit., 1994.

²³⁷ Programme du Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste, congrès d'Alba, 1956, Rapport de l'International Situationniste, 1957. Cité par Françoise Monnin, *Asger jorn*, op.cit., p. 67.

²³⁸ *Ibid.*, p. 67.

²³⁹ Il y a aussi *Risque et chance*(1952), *Structure et changement*(1956), *Les cornes d'or et la roue de la*

expériences artistiques danoises, qui débouchèrent sur deux livres intitulés *Fin de Copenhague* et *Mémoires*²⁴⁰. Ils comprennent des phrases décousues qui renvoient à des souvenirs de jeunesse de Debord dans l'après-guerre existentialiste, accompagnées de structures que l'on peut qualifier tachistes réalisées par Jorn. C'est aussi ce que font apparaître les *Mémoires*. Composées à Copenhague le 1^{er} mai 1958, elles dialoguent avec des collages, des photos, des textes épars disposés par Debord. A partir de *Textes et documents situationnistes : 1957-1960* édité par Gérard Berréby²⁴¹, nous pouvons analyser les idées et articles de Jorn. Ce volume, qui fait suite aux *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste* publié en 1985, rassemble dans l'ordre chronologique la quasi-totalité des productions dues aux membres de l'International situationniste entre juin 1957 et juillet 1960, à l'exception des textes publiés dans la revue *Internationale situationniste* elle-même.

En 1957, Debord présente dans la première édition du *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste Internationale*, des analyses des tendances historiques avant-gardistes – le futurisme, le dadaïsme, et le surréalisme. Il fait également la procès de la décomposition de la pensée

fortune(1957), *Fin de Copenhague* (avec Debord, 1957), *Critique de la politique économique, suivie de la lutte finale* (1959), *Contre le cinéma* (avec Debord, 1961), *L'ordre de la Nature*(1962), *Cobra*(1970)... La parution, après sa mort, de recueils de discours et d'articles, ainsi que de fragments d'ouvrages inachevés atteste d'une rare prodigalité. Parmi les lettres les plus célèbres, celles aux peintres Constant, Baj, Alechinsky ou Dubuffet, et à l'écrivain Debord, regorgent de sentiments honnêtes, d'intuitions justes et d'encouragements à l'action. Troels Andersen « Jorn en France », sous la direction de Jonas Storsve, *Asger Jorn : œuvres sur papier, op.cit.*, p. 27.

Dans *Bauhaus imaginiste*, Max Bill avait ouvert à Ulm un nouveau Bauhaus, où il entendait reprendre en partie les conceptions de Gropius. Jorn avait proposé d'y enseigner la peinture (qui ne fut jamais enseignée à l'ancien Bauhaus). Comme prévisible, Max Bill refusa, d'où un échange de lettres qui tourna à la polémique, ou plutôt au parallélisme des monologues. C'est du moins ce qui ressort d'*Image et Forme*, l'article dans lequel Jorn en rend compte et qui constitue le premier chapitre de son recueil *Pour la forme, ébauche d'une méthodologie des arts*, publié en 1958. Et Jorn pourra passer d'une pratique de l'expérimentation en art à une attitude culturelle révolutionnaire intégrale. Ce sera le Situationnisme. Jean-Clarence Lambert, *COBRA : un art libre, op.cit.*, pp. 208-209.

²⁴⁰ Debord et Jorn font paraître dès 1957 *Fin de Copenhague* avec une technique de détournement analogue mise au point par Debord, puis *Mémoires* en 1959. L'influence directe est peu vraisemblable à cause de deux aspects : d'une part la non-diffusion (*Mémoires* est offert en « potlatch ») ou le peu de diffusion de ces livres, d'autre part les « cercles » amicaux très différents qui maintiendront à distance ces groupes (même plus tard lorsqu'Alexander Trocchi aurait pu faire le go-between). Troels Andersen « Jorn en France », sous la direction de Jonas Storsve, *Asger Jorn : œuvres sur papier, op.cit.*, p. 27.

²⁴¹ Dans ce volume, nous pouvons trouver à leur place les sommaires des quatre numéros parus durant cette période, ainsi que la mention des trois conférences de l'Internationale Situationniste. *Les Mémoires* de Guy Debord, *Pour la forme* d'Asger Jorn, *Le Livre de Caïn* d'Alexander Trocchi et *Stavrim*, *Sonnetter* de Jorgen Nash, publiés pendant cette période et non reproduits dans le présent volume, sont également indiqués et décrits. Gérard Berréby, *Textes et documents situationnistes : 1957-1960*, Paris : Allia, 2004.

bourgeoise et il mentionne l'importance de l'avant-garde expérimentale dans la société. Evoquant le mouvement *Cobra*, l'*International lettriste*, et le *Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste*, il propose l'union de plusieurs tendances expérimentales pour un front révolutionnaire dans la culture, commencé au congrès tenu à Alba, en Italie, à la fin de 1956.

« A ce propos, je ne tiens pas à ce que ce *Rapport* soit publié comme mon œuvre personnelle, ou sous ma seule signature. Ce *Rapport* peut être présenté comme l'expression théorique adoptée à la conférence de fondation de l'Internationale situationniste à Cosio d'Arroscia et on peut dire qu'il exprime la pensée des dirigeants de l'Internationale dont on peut citer nommément Korun (Belgique), Debord (France), Gallizio (Italie) et Jorn (Scandinavie). Comme cela, on aurait plus l'image d'un comité responsable, démocratiquement, devant la tendance internationale que nous avons entrepris de grouper »²⁴².

Dans cet article, Debord présente trois facteurs primordiaux, insiste sur l'importance de définir collectivement leur programme pour le réaliser d'une manière disciplinée, par tous les moyens, même artistiques²⁴³.

²⁴² Guy Debord, lettre à Pinot-Gallizio, 4, avril, 1958, Gérard Berréby *Textes et documents situationnistes : 1957-1960*, op.cit., p. 15.

²⁴³ Jorn est parti de ce groupe (IS) en 1961, mais son influence se poursuit. SI passe par trois étapes. Les trois étapes de la chronologie suivante séparées par une option commune des chercheurs, et qui est divulguée conformément à l'*Internationale Situationniste #12* publié par Guy Debord en 1969.

- 1) La première étape (1957-62) : Pendant cette période, IS a développé de nombreuses idées d'International Littérature. Certains membres ont exposé leurs œuvres d'art pour réaliser la production d'œuvres d'art et la théorie politique. Debord insiste sur le fait que ces activités aient été accomplies dans le contexte de « transcendance de l'art ». Par exemple, en 1958 à Bruxelles, les situationnistes internationaux ont jeté en l'air des affiches, accusant le rôle des critiques professionnels devenus le support de la propagande dans le marché de l'art.
- 2) La deuxième étape (1962-1968) : SI s'est transformé radicalement en devenant une organisation politisée. Pendant cette période, il sera publié: « la société de spectacle, en 1967 » par Guy Debord et « la révolution de la vie quotidienne, 1967 » par Raoul Vaneigem
- 3) La troisième étape (1969-1972) : Les activités de SI sont démantelées à cause d'un conflit théorique interne en 1972.

« Notre idée centrale est celle de la construction de situations, [...] » Pour cela, Debord présente leurs tactiques de recherche créative: un urbanisme unitaire, la dérive, la psychogéographie, le jeu situationniste, une architecture libre, la propagande révolutionnaire, etc. Gérard Berréby *Textes et documents situationnistes : 1957-1960*, op.cit., pp. 16-22 : Guy Debord, "The Organization Question For The I.S.", *Internationale Situationniste #12*, 1969, cité par Ken Knabb, *Situationist International Antology*, op.cit., p. 298 : Peter Wollen, *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture*, op.cit., pp. 164-184.

« Le dadaïsme et le surréalismes ont libéré l'art de l'étreinte funeste de l'esthétisme. Nous avons réalisé aujourd'hui que l'art est un mode de vie : le beau, le laid, le splendide, l'immonde, l'absurde, le criard, le contradictoire, etc. – peu importe, tant qu'il s'agit de la vie dans toute sa fécondité »²⁴⁴.

Jorn, comme Henri Lefebvre et Guy Debord, s'inscrit dans une sorte de retour à un Marx originel avant qu'il soit interprété et trahi par le marxisme. Les dessins, les détournements de photos ou les bandes dessinées sont caractéristiques de l'esprit des échanges entre Debord et Jorn pour leurs deux livres. Nous le retrouvons, dans une certaine mesure dans *la Critique de la vie quoidienne* de Lefebvre, qui est d'ailleurs cité par Debord en juin 1958 dans le numéro 1 d'*Internationale Situationniste*. Cet ouvrage important mêle de façon très originale la philosophie, la poésie, l'analyse politique et la littérature²⁴⁵.

Jorn adopte une pratique du quotidien différente dans le but d'en faire un pivot pour une transformation sociale. Et il publie *Pour la Forme. Ebauche d'une méthodologie des arts* qui paraît aux éditions de l'Internationale situationniste le 30 juillet 1958 avec un tirage de 750

Les tendances des recherches existantes sur IS sont divisées en deux. Tout d'abord, c'est un cadre qu'IS configure pour se situer par rapport aux groupes politiques internationaux. Richard Gombin, *Les Origines du gauchisme*, Paris : Le suil, 1971, Peter Wollen, *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture*, op.cit., Sadie Plant, *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*, London: Routledge, 1992, Mark Shipway, "Situationism", in *Non-Market Socialism in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Marimillen Rubel&John Crump (eds.), New York : St. Martin's Press, 1987, etc.

Et d'autre part, c'est un cadre qu'IS situe sa situation aux contextes culturels et la situation culturel-politique sans la perspective du groupe politique. Il s'agit de décrit une lutte entre culture et politique, et les artistes et les théoriciens, Et ils insistent que finalement leur groupe est démantelées afin que c'est provoqué ces causes. Mary P. Joyce, *The Limits of Cultural Politics: The Situationist Internaitonal, 1957-1971*, University of California, Irvine, Ph. Dissertation, 1997 ; Greil Marcus, *Lipstick traces: A Secret History of the Twentieth Century*, Cambridge ; Harvard Up, 1989, Thomas F. McDonough, "Rereading Debord, Rereading the Situationists", *October* 79, 1997, etc.

Pascal Dumontier, *Les situationnistes et Mai 68*, Paris: Lebovici, 1990, Stewart Home, *The Assault on Culture: Utopian currents from Lettrism to Class was*, Edinburgh: AK Press, 1991, Jean-Francois Martos, *Histoire de l'International Situationniste*, Paris: Lebovici, 1989. Ces articles démontrent que les situationnistes utilisent continuellement des images de la culture populaire pour se consacrer à la diffusion de leur théorie.

²⁴⁴ Asger Jorn, *discours aux pingouins et autres écrits* (1938-1973), Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 2001, cité par Françoise Monnin, *Asger jorn*, op.cit., p. 31.

²⁴⁵ Il y décrit, avec son exclusion du parti communiste en 1958, la « bouffonnerie et tragédie dans l'histoire » et évoque des souvenirs personnels « sur le normal et l'anormal ». Il y défend « l'idée critique » contre tous les « ismes » – les situationnistes refuseront toujours la notion de « situationnisme » – en évoquant aussi bien l'individualisme contre l'individu ou le formalisme contre la forme. Parlant déjà (et pourtant dans une période de guerre froide pesante) de la « fin des idéologies », Lefebvre souligne les puissances de l'ironie et élabore une « théorie des moments ».

exemplaires. Jorn y aborde un nombre très important de questions. Sa technique est celle du principe d'équivalence et des correspondances. Il lie entre eux tous les territoires, politique, économie, art, vie quotidienne, mythologie. Jusqu'à la fin de sa vie, Jorn souligne le rôle politique de l'art dans l'importance qu'il donne à sa culture et à la culture populaire. Nous allons étudier les caractéristiques qui apparaissent dans son mode d'expression artistique.

L'historien d'art Simon Ford, estime que ces livres de Jorn ont véritablement contribué au travail de théorisation artistique de l'IS²⁴⁶. La notion de « peinture détournée » est destinée à faire l'éloge de la créativité artistique²⁴⁷. Jorn et les situationnistes ont voulu combiner l'art et la politique dans la vie quotidienne en rejetant l'idée que la peinture est un art pur et en se distanciant de la conception élitiste de l'avant-garde.

Guy Debord et les situationnistes ont finalement réclamé la destruction de l'art, poussant Jorn à créer une forme artistique propre avec son utilisation ironique de l'art bourgeois, une approche critique du statut de produit de consommation des œuvres et une position favorable envers le kitsch. Cependant, si nous considérons ses œuvres de la période Cobra, sa reconnaissance de longue date de la culture populaire et sa pensée critique sur le rôle de l'art, depuis sa jeunesse, ces stratégies diverses de « détournement » des images préexistaient à la période de l'IS.

1.2. L'utilisation des images populaires pour un art actif

Nous avons étudié l'intérêt d'Asger Jorn pour la culture populaire et sa perspective de l'art. Que signifie son utilisation des images populaires ? Pourquoi les recherche-t-il ? L'utilisation des images populaires et de l'image comme langage depuis *Helhesten*, sont des questions qui se développent en rencontrant les théories du marxisme puis celles de Guy Debord et de la critique de la société de consommation.

Dotremont fait allusion au philosophe Henri Lefebvre, dont il apprécie suffisamment l'ouvrage, *La Critique de la vie quotidienne*, pour en tirer des « expérimentations sur la vie quotidienne »²⁴⁸. Dans l'esprit Cobra, l'influence d'Henri Lefebvre a été tout aussi déterminante que celle de Bachelard qui, lui, ne s'occupait pas des « valeurs sociales » – bien qu'il ne les ignorât pas pour autant. Henri Lefebvre, qui était alors communiste et dont le

²⁴⁶ Simon Ford, *The situationist International : A User's Guide*, London : Black Dog, 2005.

²⁴⁷ Claire Gilman, « Asger Jorn's Avant-Garde Archives », *OCTOBER* 79, Winter 1997, pp. 33-48.

²⁴⁸ Voir Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, Paris : L'Arche, 1962.

travail était publié dans la revue des surréalistes-révolutionnaires, distingue, en, 1947 le signe, le symbole et l'image²⁴⁹.

Pour Jorn, la mesure expérimentale de la peinture ne réside pas dans la multiplication des techniques mais dans la puissance originelle de l'image, comme déclencheur de comportement. Il y a là beaucoup de thèmes qui, au-delà de Cobra, vont faire leur chemin jusqu'aux situationnistes, jusqu'aux événements de mai 68²⁵⁰. Dans tous les cas, Jorn tente d'établir des bases théoriques diverses et des modes d'expression expérimentaux pour valoriser l'art populaire contre celui des élites, la résistance populaire et anonyme parce qu'elle est déterminante de la vie quotidienne et de l'art actif. Après avoir mentionné les théories de Jorn dans l'art et la vie, il nous faut éclairer sous des angles différents la manière dont sa pensée artistique a renversé la forme picturale établie et promu les graffitis. Pour cette analyse, nous allons présenter l'interaction entre art et vie quotidienne par le biais de l'étude de plusieurs œuvres majeures.

Comment le constant intérêt de Jorn pour le kitsch et l'art populaire s'est-il ressenti dans ses approches artistiques et son travail ? Nous allons étudier ses stratégies artistiques qui participent du renversement des images détournées avec la *Modification*, le *Luxury painting*, l'image et l'écrit et, enfin, son intérêt pour les graffitis. En outre, nous allons considérer sa conception sur la position sociale de l'art dans la société de consommation et sa stratégie visant à utiliser activement la culture populaire tout en critiquant la société. Les années soixante donneront une réponse délibérément bouffonne : à l'ère de la consommation, jouez avec le kitsch des icônes publicitaires. Tout en pensant au rôle de l'art et de l'artiste, son propos n'est pas périphérique à l'attitude artistique mais partie intégrante de son contenu.

Dans cette partie, nous allons faire l'analyse de son approche postmoderne, de sa perspective politique, de la critique dans ses différentes stratégies d'emprunt et de détournement d'images, de sa conception du kitsch et des graffitis pendant les années 1960. En outre, nous allons approfondir l'étude des formes artistiques qu'il a adoptées pour sa représentation du rôle de l'art et de l'acte artistique au-delà de l'idéologie politique, tout évoquant les mouvements artistiques internationaux dans les années 1960.

²⁴⁹ Voir Noël Arnaud, Asger Jorn, Christian Dotremont, Zdzisław Lorenc, etc., *Le surréalisme révolutionnaire : revue bimestrielle*, Le Bureau International du Surréalisme Révolutionnaire, n.1, mars-avril, 1948.

²⁵⁰ Jean-Clarence Lambert, *COBRA : un art libre*, op.cit., 1983, p.20.

1.2.1. Les images détournées

L'exposition *Modifications* :

L'augmentation rapide des produits de consommation a entraîné divers problèmes chez les situationnistes, les artistes du mouvement Pop ainsi que chez Jorn. Sa conception de la pratique artistique se révèle dans l'exposition *Modifications* à l'occasion de laquelle il présente des peintures détournées dans la galerie Rive Gauche. Jorn a acheté une carte postale et une peinture dans un marché et les a modifiées afin d'étayer son discours sur l'anonymisation par la société de consommation. Beaucoup d'articles ont étudié la notion de modification mise en rapport avec le concept de « détournement » de l'IS²⁵¹. Mais, la plupart d'entre eux insistent sur l'influence de l'IS sur Jorn alors que sa théorie de Jorn occupe une position équivalente à celle de Guy Debord et qu'elle a joué un rôle tout aussi important dans l'élaboration des idées de l'IS.

Dans le chapitre précédent, nous avons pu remarquer l'intérêt de Jorn pour l'art populaire et le kitsch à travers ses écrits depuis la période de *Helheten*. Pour mieux le démontrer, il

²⁵¹ Il existe des articles représentatifs: Guy Atkins with Troels Andersen, *Jorn in Scandinavia, 1930-1953*, New York : George Wittenborn, 1968, *Asger Jorn : The Crucial Years, 1954-1964*, New York : Wittenborn Art Books, 1977, et *Asger Jorn: The Final Years, 1965-1973*, London: Lund Humphries, 1980 ; Troels Andersen, *Asger Jorn*, Silkeborg : Silkeborg Kunstmuseum 1974.

Pour l'exposition *Modifications*, Asger Jorn, 'Peinture détournée' *Vingt peintures modifiées par Asger Jorn*, Paris: Galerie Rive Gauche, 1959; Michel Ragon, estime que les images de *Modifications* par Asger Jorn prennent une autre signification à l'heure actuelle, et mentionne un lien avec Jean Dubuffet et Jean Fautrier. Michel Ragon, "Asger Jorn", *Climaise*, vol.8, no.51, 1961, pp. 48-57; Werner Haftmann décrit des œuvres de Jorn en liant des œuvres d'Emil Nolde et James Ensor, et ses œuvres représentent le caractère de l'art populaire. Werner Haftmann, "Asger Jorn", *QUADRUM*, no.12, 1962, pp. 61-84.

Une étude véritable sur la peinture de *Modifications*, commence avec l'exposition *On the Passage of a Few people through a Rather Brief Moment in Time*, qu'a organisée Peter Wollen Mark Francis. Cette exposition a eu lieu au Musée National d'art Moderne (Centre Pompidou), du 21 février au 09 avril 1989, à Paris ; ICA : Institute of Contemporary Art, du 23 juin au 13 août 1989, à Londres, The Institute of Contemporary Art, du 20 octobre 1989 au janvier 1990 à Boston.

Lors de cette exposition, Peter Wollen estime que Jorn fait l'éloge du kitsch à travers les peintures de *Modifications* et qu'il présente également ses conceptions théorique et politique dans la différence entre les peintures de *Modifications* et d'autres formes d'expression postmodernes « hybrides » dans lesquelles la distinction entre l'orientation théorique et politique est soutenue. En 1997, la revue *October*, consacre son édition au mouvement de SI. Claire Gilman, dans son article « Asger Jorn's Avant-garde Archive », avance que le style de *Modifications* fonde le concept d'art négatif qu'a mentionné Guy Debord. Peter Wollen, *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture*, op.cit.: Claire Gilman, « Asger Jorn's Avant-Garde Archives », op.cit., pp. 32-48.

imagine, en 1949, de « continuer » des toiles de maîtres anciens. Il s'attaque à des reproductions de peintures de Monet, et confie l'année suivante, dans une lettre, à Constant :

« Voici où je suis entraîné, à former une nouvelle section de notre travail : je l'ai appelée Section d'Amélioration des anciennes toiles. Nous proposons au nom de cobra d'améliorer des toiles anciennes, des collections ou des musées anciens. J'ai déjà commencé avec des œuvres de Raphaël, de Claude Monet, de Georges Braque et de Salvador Dalí »²⁵².

Dix ans plus tard, c'est à des croutes anonymes, trouvées au marché aux Puces, qu'il applique ce principe baptisé « Toile Améliorée », puis « Kitsch », « Modification » et « Nouvelle Défiguration ». C'est ce qu'annoncent les *défigurations* et *modifications*, auxquelles Jorn va s'adonner après 1959.

Tout d'abord, nous pouvons trouver, dans cette exposition, la relocalisation du kitsch dont il présente certaines œuvres dans *Modification*. Jorn oppose le modernisme élitiste et confirme que le kitsch est un moyen de création artistique. Il revendique la position selon laquelle la division « grand art »/« art populaire » est obsolète, et que la valeur de l'art, et la compréhension de l'art kitsch se façonnent par les prix du marché de l'art et par le système de l'art. Dans *Intime banaliteter* [*Intime banalité*, 1941], *Magi og skønne kunster* [*Magie et Beaux-Arts*, 1948], *Pour la Forme* (1958), et sa préface « Peinture détournée » (1959), il critique cette division esthétique.

Le titre de la première exposition *Modifications* expose 20 œuvres représentant principalement des paysages, avec la préface intitulée « Peinture détournée »²⁵³.

« Destiné au Grand Public. Se lit sans effort ».

²⁵² Depuis 1949, dans le groupe Cobra, Jorn a produit des œuvres qui présentent la modification. Il a réalisé des travaux relativement moins connus qui sont les cartes postales illustrées, et les graffitis sur reproduction d'œuvres célèbres comme la peinture de *Sistine Manonna*, Raphaello. Jorn a informé son collègue Constant que c'est un essai pour préserver et enregistrer les tableaux oubliés. Et il a déjà mis en pratique ce concept avec les peintures copiées sur Raphael, Manet, Braque, et Dali. Jorn écrit à Constant, 1949-1950, Constant Archives, *op.cit.*

²⁵³ Première fois où Jorn a attaché le nom de « kitsch » dans ses œuvres. Mais il a changé le nom de l'exposition à *Modifications*. Dans l'exposition *Nouvelles défigurations* en 1962, les vingt-trois peintures sont exposées avec la préface de Jacques Prévert, A. Jorn. *Modifications*, vingt peintures modifiées par Asger Jorn, galerie Rive Gauche, Paris, 1959., cité sous la direction de Laurent Gervereau et Paul-Hervé Parsy, *La Planète JORN*, Musée d'art moderne et contemporain, de Strasbourg, du 19 octobre 2001 au 15 janvier 2002, p. 64.

Soyez modernes, collectionneurs, musées.
Si vous avez des peintures anciennes, ne désespérez pas.
Gardez vos souvenirs mais détournez-les pour qu'ils correspondent à votre époque.
Pourquoi rejeter l'ancien si on peut le moderniser avec quelques traits de pinceau ?
Ça jette de l'actualité sur votre vieille culture.
Soyez à la page, et distingué du même coup.
La peinture, c'est fini.
Autant donner le coup de grâce. Détournez.
Vive la peinture »²⁵⁴.

Dans cette préface, Jorn reconstruit des peintures anciennes dans une nouvelle situation, et il montre un intérêt continu pour les peintures kitsch. Dans « Les preuves de la préméditation », il écrit :

« En 1939, j'écrivais mon premier article (« Banalités intimes », dans la revue « *Helhesten* ») en exprimant mon amour pour la peinture pompier, et depuis vingt ans j'ai été préoccupé par l'idée de lui rendre hommage. J'agis ainsi avec pleine responsabilité et après mûres réflexions. Seulement, ma situation actuelle m'a permis d'accomplir cette tâche coûteuse de montrer que la nourriture préférée de la peinture, c'est la peinture. Je dresse avec cette exposition le monument en l'honneur de la mauvaise peinture. Personnellement, je l'aime mieux que la bonne. Mais surtout, ce monument est indispensable. A moi comme à tout le monde. C'est la peinture sacrifiée. [...] »²⁵⁵

Jorn a du respect pour la mauvaise peinture. Comme *Grand baiser au cardinal d'Amérique* (1961) (fig. 35) ou *En attendant Godot, elle l'a eu* (1962) (fig. 36), Jorn ajoute le visage et la forme du corps en graffiti. Dans la plupart des œuvres de *Modifications* réalisées en 1959, coexistent pacifiquement les figures « d'origine » alliées aux images plus féroces et aux tâches de couleur qu'il a ajouté²⁵⁶.

²⁵⁴ Edition établie par Gerard Berréy, *Textes et documents situationnistes 1957-1960, op.cit.*, p. 103.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 105.

²⁵⁶ Guy Aktins, *Asger Jorn : The crucial Years, 1954-1964*, New York: wittenborn Art Books, 1977, p. 65.

Passages comme *Paris by Night* (1959), les 23 portraits comme *Grand baiser au Cardinal d'Amérique* (1962), *Choux* (1961), *Poussin* (1962), etc. Les œuvres dans la deuxième exposition sont organisées sur le thème « la

Quand Jorn « améliore » ou « modifie » des peintures anciennes, il laisse toujours la signature du peintre de l'œuvre originale bien que beaucoup de peintres de « l'image victime » en auraient sans doute été peu honorés. S'agit-il d'une blague puérile, d'un propos sérieux, ou tout simplement de vandalisme ? Pour Jorn, il s'agissait en réalité de tout cela²⁵⁷.

Les « Modifications » de 1959 sont contemporaines de celles de Baj. Mais on sait que, chez Jorn, ce projet remontait à très loin et qu'il était lié à la conception qu'il se faisait de la destruction, du vandalisme comme une force créatrice, à quoi s'ajoutait son intérêt pour les procédés de détournement, intérêt partagé par ses nouveaux amis de l'Internationale lettriste Guy E. Debord et Gil J. Wolman²⁵⁸. Claire Gilman estime d'ailleurs que « les peintures de *modification* de Asger Jorn assument une importance particulière par rapport à la théorie de Debord »²⁵⁹. Guy Debord a également réalisé des détournements.

La dualité du masque est apparue fréquemment dans le travail de Jorn. Comme l'indique *Choux* (fig. 37), ses masques ont un effet grotesque et pathétique. Le titre de l'œuvre met également l'accent sur cet aspect. Il a transformé la peinture d'une petite élégante bourgeoise en rendant l'image instable, et en lui donnant par ce procédé une signification différente. Ce qui nous intéresse ici est de savoir dans quel but artistique il utilise ces modifications. Jorn recourt à la représentation grotesque de la vie humaine apparue dans la culture populaire nordique ancienne²⁶⁰. Nous ne pouvons pas négliger la relation entre les deux, mais nous

belle et la bête humaine » (8), « Adieu héroïsme artisanal » (7), « Imageries anecdotique de la vie quotidienne » (8). Dans le catalogue, il y avait 24 œuvres numérotées et programmées, mais la 24ème œuvre manquait. Guy Aktins, *Asger Jorn : The crucial Years, 1954-1964*, New York : wittenborn Art Books, 1977, p. 257.

²⁵⁷ Helle Brons, *Asger Jorn, op.cit.*, p. 97.

²⁵⁸ *Mode d'emploi du détournement*, dans « *Les Lèvres nues* », n°8, mai 1956.

Modification d'Asger Jorn : *Mon château en Espagne* (1954) et *Le Canard inquiétant* (1959), Modification d'Enrico Baj : *Ultracorp en Suisse* (1959)

²⁵⁹ Claire Gilman, « Asger Jorn's Avant-Garde Archives », *op.cit.*, p. 34.

²⁶⁰ Comme les interprétations de Peter Wollen et Michel Ragon, nous pouvons découvrir les styles de la période du groupe Cobra et des caractères des images populaires dans les éléments culturels en Europe du nord. Ragon estime également que l'origine de ces arts se trouve dans les vieilles églises au Danemark où se trouvent des formes démoniques et dans la culture Viking. Et John Lefebvre (1906-1986) qui a organisé la première exposition solo de Jorn à la galerie Lefebvre de New York aux États-Unis relie ces images humoristiques avec François Rabelais (1483-1553).

Mikhail Bakhtin (1895-1975) définit par le carnavalesque et le grotesque le rire dans la culture populaire, et ce, de l'Antiquité à la Renaissance. C'est en faisant une louange exagérée et grotesque, que la limite disparaît entre grand art et art populaire, vrai et faux, et bien et mal. La majorité de ses œuvres est remplie plutôt de troubles et de confusion que de configuration harmonieuses, et poursuit plutôt l'état du processus qu'une forme fixe et achevée. Les masques qui sont également apparus fréquemment dans ses œuvres signifient un élément satirique d'une forme d'humour sinistre. Le masque, qui est une déformation et un jeu, et qui est aussi un rejet et une négation espiègle des aspects évidents du quotidien.

avons besoin de l'aborder dans un sens plus large pour cette exposition. Ces images détournées dans son exposition *Modifications* évoquent le travail de certains street artistes, et notamment de Banksy. Ses tableaux détournés exposés à Brooklyn Museum (fig. 38), au Metropolitan Museum à New York (fig. 39), ou au Musée de Louvre de Paris (fig. 40) relèvent des mêmes procédés. Ses peintures vandalisées présentent des sujets sur le caractère problématique de la société contemporaine dans des peintures anonymes comme dans des tableaux célèbres de Leonardo Da Vinci ou de Monet.

La série de *Luxury painting*

Dans la préface de l'exposition *Modifications*, « Destiné aux connaisseurs. Nécessite une attention limitée », Jorn mentionne une relation entre l'art et l'artiste.

« Le problème pour l'artiste n'est pas de savoir si l'œuvre d'art doit être considérée comme objet ou sujet, puisque les deux vont en même temps. Le problème est de saisir et formuler la tension voulue dans l'œuvre entre l'apparence et le signe. La conception de l'art qu'est l'« action painting » réduit l'art à un acte en soi où l'objet, l'œuvre d'art, n'est que la trace, et où la communication avec le public n'existe plus. C'est l'attitude du créateur pur qui ne fait rien que se réaliser dans la matière, pour son propre plaisir. Cette attitude est inconciliable avec l'intérêt pour l'objet en soi, l'œuvre d'art dans son anonymat ; le plaisir senti dans sa pureté devant une sculpture d'un pays inconnu, d'une époque incertaine. [...] »²⁶¹

Dans cet article, Jorn se réfère au déclin de la place absolue de l'artiste dans la relation entre le public et l'œuvre et pointe l'aporie de l'action de Pollock qui continue de promouvoir la figure démiurgique de l'artiste. La série de *Luxury painting* (1961-1963) présente apparemment de nombreuses similitudes avec les œuvres de Jackson Pollock. Mais pour Jorn, il s'agit de rendre accessible l'art de Pollock et Dubuffet par, notamment la réduction de la taille des toiles, rejetant ainsi la notion de grand artiste ou même d'Œuvre. Jorn lui-même mentionne Jackson Pollock et Jean Dubuffet à titre d'exemples. Ces deux artistes, par la méthode du tachisme, dissolvent la surface de l'image, mais d'une manière tout à fait

Peter Wollen, *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture*, op.cit., p. 183 : John Lefebvre, « Asger Jorn : Word-Portrait », *Art Voices*, Vol. 3, no. 4, April/May, 1964, pp. 48-49.

²⁶¹ Gérard Berréby, *Textes et Documents, Situationnistes : 1957-1960*, op.cit., pp.103-104.

différente de l'impressionnisme et avec des motivations différentes. Dans les *drip paintings* de Pollock, toute la toile se décompose en un réseau vacillant de fils décoratifs de couleur, et toutes ses parties prennent ainsi une importance égale. Idéalement, cet effet *all-over* conteste l'idée traditionnelle de la composition des éléments picturaux 'déterminée par le rapport au bord de l'image. Les toiles de Pollock gisaient sur le sol et il a travaillé sur elles de part en part, debout à l'intérieur de l'image. L'objectif était de libérer la peinture de l'obligation de représenter des figures naturalistes ou abstraites. Au lieu de cela, l'*action painting* était une traçabilité directe des mouvements de danse de l'artiste à travers la toile, comme une version physique corporelle du dessin automatique du surréalisme.

En comparaison avec la peinture de Pollock, élégante, la version du tachisme chez Dubuffet est brutale. Ses tableaux sont souvent bruts et réalisés avec des matières premières, dans le dessin comme dans la texture, et provoqués par une résistance à toute forme d'autorité, de notion de conformisme et de respectabilité de l'art. L'inspiration de Dubuffet est venue de ce qu'il a appelé l'Art brut²⁶². Il s'agissait de présenter l'intérêt commun, entre autres choses cultivées sous le nom de « vandalisme ».

Dans la série de *Luxury painting*, l'œuvre *Wakenupriseandprove* (1961) (fig. 41), un titre emprunté à James Joyce²⁶³, le rouge, le jaune et le blanc ont été projetés depuis une faible hauteur de façon relativement contrôlée. Ensuite, de plus loin, il a projeté de la peinture bleue, orange et noire comme un jet de gouttelettes. Enfin, un fil trempé dans la peinture verte et noire a laissé des pistes linéaires latérales et agitées²⁶⁴. Il devient impossible de séparer le figuratif du totalement abstrait et matériel et le hasardeux du contrôlé. La plupart des œuvres de la série *Luxury painting* possèdent cette dualité, où des personnages et des visages surgissent au milieu des tâches de couleurs aléatoires²⁶⁵.

Paradoxalement, ce sont les *Luxury painting* qui ressemblerait le plus à des peintures d'égouttement de Pollock, mais elles sont au moins aussi proches de Dubuffet, dans le matériau notamment. Quand il jette les toiles sur le sol, c'est une manière de souligner le caractère matériel et physique de l'image, et comme avec des visages et des créatures que Dubuffet fait apparaître dans sa peinture. Pour ces trois artistes, la peinture est quelque chose qui provient de la matière liée à la terre plutôt que d'un concept intellectuel. Alors que les

²⁶² Ce sont les oeuvres artistiques fabriquées par des enfants, des outsiders, les patients psychiatriques et d'autres qui ont créé de manière totalement indépendante des normes esthétiques ordinaires de la peinture.

²⁶³ Voir James Joyce, *Finnegans Wake*, London : Ulysses, 1939, p. 572.

²⁶⁴ Helle Brons, *Asger Jorn, op.cit.*, p. 83.

²⁶⁵ *Ibid.*, pp. 82-84.

œuvres de Pollock conservent habituellement le classique discret des tons noirs, bruns et gris, Jorn utilise des couleurs primaires vives habituellement associées à la culture populaire. Jorn recourt également à la surface brillante de la peinture émail, ce qui rattache ses œuvres à la photographie, à la production industrielle et aux produits de luxe plutôt qu'à la peinture expressive.

Alors que les emprunts des maîtres comme Duchamp, Dubuffet et Pollock reflètent les mouvements physiques et mentaux de l'artiste, ceux de Jorn abandonnent systématiquement toute autorité de contrôle par les grands artistes (fig. 42). Il utilise différentes méthodes dans ses *Luxury painting* comme les gouttes à faible distance et les emprunts d'artistes. Cette technique est une manière par laquelle il peut explorer la distance physique entre la toile et l'artiste. Les traces du peintre peuvent difficilement être prises comme l'expression de l'émotion, elles sont plutôt expérimentales et extérieures. De même, l'humour dans la figuration et les titres des *Luxury painting* introduisent l'attitude active de l'artiste.

Dans sa réutilisation évidente d'images célèbres comme dans les *modifications* et dans les *Luxury painting*, et dans *Nothing Happens* (Rien ne se passe) (fig. 43), Jorn adopte une approche critique, conceptuelle de la peinture. Par exemple, *Instructive extraction of a konstruktif destruction* (1966) (fig. 44), mélange dans son titre le réel et le fictif, anglais et allemand dans un jeu de mots. La peinture combine construction et destruction. Les formes, qui se détachent sur un fond de couleur sombre, sont, comme des des graffitis, grossièrement profilées avec un tube de peinture rappelant ainsi les interventions vandales des *Modifications*. Les têtes sont grimaçantes et les couleurs dures et discordantes. Un autre type de destruction est la forme dans le coin inférieur gauche, qui est tracée dans la peinture posée sur la toile, et dont l'idiome est tout aussi proche de l'Art Brut de Dubuffet que des « décorations » des portes de toilettes d'école. Avec cet idiome brut satirique et l'inspiration de l'expression créative de tous les jours, comme les graffitis et les dessins d'enfants, Jorn (comme Dubuffet) se distancie de l'expression élitiste de l'art et la met au défi par la banalité, l'ironie, l'humour et un sens anti-esthétique²⁶⁶.

Dans ces images, Jorn englobe à la fois l'avant-garde et l'image populaire kitsch avec une reconnaissance impartiale au sein d'une approche critique. Clement Greenberg a fait tout ce qu'il pouvait dans son célèbre essai *Avant-garde et kitsch* (1939) pour représenter ces deux termes comme des contraires et, en général, le modernisme américain a beaucoup de

²⁶⁶ *Ibid.*, pp. 114-115.

difficultés à se défaire de l'idée d'une opposition entre la culture 'et ce qui est vulgaire. Mais pour Jorn les deux éléments sont étroitement liés. Il pense que la peinture peut affecter le spectateur, critiquer la tradition ancienne et réactualiser sa valeur. Comme tous les autres médias artistiques, la peinture doit continuellement se transformer pour rester effectivement vivante.

Le but de l'œuvre d'art

Cependant Jorn pense que ces images détournées ne suffisent pas. En même temps qu'il explore le concept de « détournement » dans le contexte de l'IS. Il cherche une nouvelle façon de transcender le dualisme entre le grand art, l'œuvre chez Jackson Pollock en l'occurrence, et le kitsch, qui a divisé l'art entre « le bon » et « le mauvais » selon Greenberg. Si les modernistes, comme Dubuffet et Picasso voient l'intérêt de la forme dans l'art primitif, Jorn s'attache bien davantage à son contenu culturel et les œuvres qu'il produit s'attachent également à cette dimension. Il pensait que les caractéristiques populaires telles que la banalité, la quotidienneté et la forme grotesque, avaient plus d'authenticité que les caractéristiques de la culture de l'art noble. Dans un livre *Guldhorn og lykkehjul* (1957), Jorn a noté que « l'art doit exprimer la vie, et l'art populaire sera partagé par plusieurs personnes pendant une longue période de temps »²⁶⁷.

Avec sa peinture de 1962 *L'avant-garde ne se rend pas* (fig. 45) l'artiste ne déchire pas l'image pour obtenir la défiguration : dans le tableau d'origine d'une petite fille bourgeoise, assez banal, Jorn a ajouté une moustache et a transformé son environnement. Cette idée n'était évidemment pas originale puisqu'elle évoque l'œuvre de Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q* (1919) (fig. 31) qui, elle aussi détourne un tableau, mais à travers sa reproduction²⁶⁸. Le

²⁶⁷ Asger Jorn, *Guldhorn og lykkehjul*, København, Bogtrykkeriet Selandia, 1957, p. 68.

²⁶⁸ C'est avec son ridicule obscène de la peinture de tableaux qu'il a rejeté le moyen et lancé l'art conceptuel. En 1965, il a envoyé la carte postale montrée ici avec le sous-titre LHOQQ rasée comme une invitation (Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q. rasée*, 1965, 21x24cm, ready-made, Louisiana Museum of Modern Art). Bien que la Mona Lisa ait ici été nettoyée et « restaurée » à son expression originale, ce ready-made interfère peut-être encore plus avec l'expérience de l'original, car à l'avenir toute carte postale innocente de la Mona Lisa rappellera l'œuvre de Duchamp. Ce travail était de fournir une critique sur le problème des emprunts d'Andy Warhol.

Duchamp est également fermement opposé à une représentation physique, alors que Jorn lui a donné de l'importance dans ses œuvres. En effet, Duchamp a déclaré que « l'art devrait être dirigé par l'expression intellectuelle plus que par la représentation animale ». Cependant que Jorn a valorisé la nature animale de l'existence humaine dans sa vision influencée par Darwin, Marx, Freud, et Kafka. Et il s'est exprimé au sujet de

détournement de Jorn révèle des différences avec le ready-made de Duchamp. Le graffiti de Duchamp peut sembler proche de celui de Jorn par le même processus de dépréciation de reproductions d'art « noble », mais leur comportement est différent. La modification de Jorn travaille au sein de l'œuvre déjà existante : il s'agit d'un acte de création à part entière. Les œuvres de Duchamp comme *Appolinaire Enameled* (1917) (fig. 46) ou *Pharmacie* (1914) (fig. 47) sont des ready-made réalisés par le collage artistique et par une déformation de forme mécanique. En particulier, dans le cas de *Pharmacies*, Duchamp a ajouté des formes rouges et vertes qui évoquent un flacon de médicament. Le message, ou le sens, ou l'objet, issus de cette succession d'ajouts et de couches, est difficilement lisible. Au bas de l'image à côté du nom de l'auteur de l'œuvre originale, Marcel Duchamp inscrit le titre et sa signature en majuscules. Jorn, lui, joue sur les couches en respectant l'auteur de l'image originale. Il a signé les peintures de la série *Modifications* de 1959 à 1962. Contrairement à la signature de Duchamp, Jorn présente sa propre signature, et les ajouts, par le relief, se distinguent de l'original.

Jorn ironise ainsi sur le désir de Duchamp et des autres artistes des avant-gardies de se distancier le plus possible de la tradition. Comme il l'écrit dans la revue des situationnistes : « Il est facile et sans doute amusant de créer de nouvelles idées en opposition avec les anciennes, mais la culture est à l'opposé de cela ; c'est la transformation développée et continue des phénomènes existants » ²⁶⁹ . Claire Gilman le confirme en évoquant *Modifications* :

« Bien que les *Modifications* ne soient pas les seules œuvres que Jorn ait réalisées au cours de son implication dans le IS, ni la seule fois où Jorn se soit essayé à la modification de vieilles toiles, ce sont les peintures que les textes situationnistes et

« l'humain animal » et de la notion de non-civilisation. Dans son écrit *Discours aux Pingouins* (1949) pendant la période du groupe Cobra, il déclare que « la représentation mentale pure est impossible, il faut un comportement physique qui concrétise l'idée ». Asger Jorn, *Magi of Skonne Kunster*, Lobenhavn : Borgen, 1971, pp. 128-129, cité par Erik Steffensen, *Asger Jorn, Animator of Oil Painting*, Hillerup: Bløndal, 1995, pp. 159-162.

Jorn a écrit l'article, « human Animal » (1950). Dans cet article, il est fasciné par le sujet de « la bête humaine » dans le travail de Franz Kafka (1883-1924). Il a également traduit les écrits de Kafka, et *Odradek* et *Helhesten* les a publiés en 1942. Jorn a essayé un certain nombre d'illustration sur l'étoffe d'*Odradek*. Asger Jorn « Discours aux Pingouins », *Cobra*, Brussels, no.1, 1948, p.8, cité par Lawrence Alloway, "Introduction", *Guggenheim International Award 1964*, New York : Guggenheim Museum, 1963, pp. 18-19.

²⁶⁹ Asger Jorn : "On the current value of the functionalist idea" in *Situationist International Press*, 1956, Cité par Helle Brons, *Asger Jorn, op.cit.*, pp. 98-100.

les critiques contemporains tiennent comme la manifestation par excellence de la pratique de l'art situationniste. [...]

Le détournement est facile à comprendre comme une forme de sabotage critique, en parallèle, une nouvelle fois, aux tactiques de collage de Dada et du Surréalisme. Pris isolément, de nombreuses déclarations des situationnistes semblent appuyer ce point de vue. [...] Le point suivant [l'intérêt pour la peinture elle-même] cependant, est un peu plus surprenant et suggère une dimension qui a été tout sauf ignorée par les critiques, l'une qui revêt une importance particulière lorsqu'il est appliqué à l'œuvre de Jorn »²⁷⁰.

Elle compare tout particulièrement son travail à *War* de Heartfield, (fig. 48), basé sur une peinture de Franz v. Stuck achetée par John Heartfield en 1933.

« Heartfield a également modifié des peintures anciennes, et la différence entre son travail et celui de Jorn est éclairante. [...] Si la stratégie de Heartfield rappelle le chirurgien de Benjamin, alors la dégradation de l'objet d'art vers une position d'« auto-liquidation » de Jorn et Debord trouve un parallèle surprenant dans l'écrit de Theodor Adorno, ce champion de l'œuvre d'art radicale et autonome »²⁷¹.

Le deuxième livre de Debord et Jorn, *Mémoires*²⁷² (fig. 49) assume une importance particulière par rapport à cette stratégie. Dans ce livre, nous découvrons les slogans publicitaires et ses cartoons qui doivent être considérés comme un commentaire sur la société de consommation.

²⁷⁰ “Although the Modifications are not the only works that Jorn executed during his involvement with the S.I., nor the only time that Jorn experimented with modifying old canvases, they are the paintings that Situationist texts and contemporary critics hold up as the quintessential manifestation of Situationist art practice. [...] For critics like Plant, *détournement* is easily understood as a form of critical sabotage, parallel, once again, to Dada and Surrealist collage tactics. Taken in isolation, many Situationist statements would seem to support this view. [...] The next point, however, is somewhat more surprising and suggests a dimension that has been all but ignored by critics, one that takes on particular significance when applied to Jorn's work.” Claire Gilman, « Asger Jorn's Avant-Garde Archives », *op.cit.*, p. 38.

²⁷¹ “Heartfield also modified old paintings, and the difference between his and Jorn's works is illuminating. [...] If Heartfield's strategy recalls Benjamin's surgeon, then Jorn and Debord's degradation of the art object to a position of “self-liquidation” finds a surprising parallel in the writing of Theodor Adorno, that champion of the radical, autonomous art work.” *Ibid.*, pp.40-42.

²⁷² Une cinquantaine de pages, le livre est divisé en trois sections, étiqueté Juin 1952 Décembre 1952 et Septembre 1953 respectivement. Dans chaque section, les pages blanches sont parsemées de reproductions de photos, de textes anonymes taillés à partir d'une variété de sources, et les tourbillons qui se chevauchent de Jorn allant des rouges brillants et les bleus rose chaud et le vert acide.

Le livre devient une surface de nivellement sur laquelle les tourbillons peints de Jorn, les textes imprimés et des reproductions de photos s'accumulent dans l'équivalence qui les banalise. La référence à Pollock est indubitable dans les éclaboussures de couleur, et pourtant les gouttes et les giclures photo-lithographiées portent atteinte à la rhétorique de l'authenticité gestuelle qui entoure l'œuvre de Pollock, *Mémoires* réduit tout à l'état de la photographie. Cette stratégie se révèle très différente de celle du collage d'Heartfield. Thomas Crow insiste sur les limites du collage dans le cubisme et dans le Dada Berlin.

« Mon argument a été que le modernisme l'a fait avec succès quand il a figuré en détail la culture manufacturée à laquelle il s'oppose, l'a mise en évidence en déplaçant les frontières et en modifiant les idées reçues. Les dadaïstes berlinois étaient plus attentifs à ce côté du collage cubiste, et ont cherché dans leur propre travail à rendre cette importance brutalement explicite. [...] L'exemple de Dada Berlin démontre, cependant, que rendre cette signification explicite équivalait à réduire l'art à une sorte de politique, de mettre fin à toutes ses prétentions de résoudre et d'harmoniser un ordre social insupportable. Le précédent cubiste était, en revanche, un effort pour repousser ce résultat, pour articuler et défendre un espace esthétique protégé. Et parce qu'il était circonscrit, il a été rattrapé et assimilé comme chacune des sous-cultures d'avant-garde qui l'ont précédé »²⁷³.

Par ses stratégies ironiques, Jorn répand sa théorie active et son objectif d'un art pratique. Son attitude semble rejoindre ces propos d'Adorno :

« Aujourd'hui, tous les phénomènes de la culture, même s'il s'agit un modèle d'intégrité, sont susceptibles d'être étouffés dans la culture du kitsch. Pourtant, paradoxalement, à la même époque, il est des œuvres d'art qui ont diminué le fardeau d'affirmer sans mot dire ce qui est interdit à la politique. [...] Ce n'est pas

²⁷³ "My argument has been that modernism has done this successfully when it has figured in detail the manufactured culture it opposes, put it on display by shifting boundaries and altering received meanings. The Berlin Dadaists were most attentive to this side of cubist collage, and sought in their own work to make this significance brutally explicit. (...) The example of Berlin Dada demonstrates, however, that to make this meaning explicit was to collapse art into a kind of politics, to end all its claims to resolve and harmonize an unendurable social order. The cubist precedent was, in contrast, an effort to fend off that outcome, to articulate and defend a protected aesthetic space. And because it was so circumscribed, it was overtaken and assimilated like each of the avant-garde subcultures which preceded it." Thomas Crow, « Modernism and Mass culture », *op.cit.*, p. 250.

un temps pour l'art politique, mais la politique a migré dans l'art autonome, et c'est encore plus vrai lorsqu'il semblait être politiquement mort »²⁷⁴.

Jorn a fait de l'art critique de manières diverses et ironiques pour présenter sa société de consommation. Dans *Mémoires*, puisqu'il s'agit de reproductions photographiques, l'image et l'écrit ne se confrontent au modèle primaire.

1.2.2. L'image et l'écrit : L'intérêt porté à la valeur picturale de l'écriture

La relation entre le langage et les images occupe une place importante dans l'art du modernisme : le collage dans le cubisme, des mots avant-gardistes dans Dada et l'écriture automatique dans le surréalisme. Ces relations représentent une stratégie de plus en plus importante dans l'art contemporain. Un des premiers mots-peintures de Jorn avec Dotremont est intitulé *Il y a plus de choses dans la terre d'un tableau que dans le ciel de la théorie esthétique*²⁷⁵. Le point de départ de Jorn est matérialiste dans les deux sens, artistique et politique.

Du fait de son intérêt pour la culture populaire, Jorn a également travaillé les images comme langage depuis *Cobra 4*. Dans « Les formes conçues comme langage », il expose des réflexions qui s'apparentent à ces idées. Depuis des années, il menait une réflexion approfondie sur la relation entre art et société. Le dernier numéro de *Helhesten* contient un nouvel article de Jorn. Ses collaborations donnent naissance à des œuvres spécifiques, depuis les premières *peintures-mots* avec Dotremont, en 1948 à Bruxelles, jusqu'aux logogrammes dans lesquels l'équivalence de l'imagination plastique et de l'imagination scripturale trouve sa

²⁷⁴ T. W. Adorno, « On commitment » dans A. Arto et E. Gebhardt (éd.), *The essential Frankfurt School Reader*, New York, 1978, p. 318, cité par Thomas Crow, *Ibid.*, pp. 246-247.

²⁷⁵ Cette relation entre le texte et l'image a été comparée à l'absurde dans le soi-disant « livre Tongue », que Corne a publié en 1968 avec l'écrivain français Noel Arnaud. Arnaud a écrit le texte, tandis que Jorn s'est attaqué à la matière picturale. Les images proviennent largement des cultures différentes et des périodes, et ont une chose en commun – elles montrent les chiffres tirant la langue: animaux fabuleux dans les peintures, les sculptures et les décorations architecturales, des dessins anatomiques des encyclopédies médicales, un manifestant tirant la langue à la police et Einstein tirant la langue au photographe. Toutes les images sont énoncées comme matériel documentaire en noir et blanc avec les langues soulignées par la couleur. Le titre est un commentaire ironique sur l'anthropologue français et le livre structuraliste *Le cru et le cuit* de Claude Lévi-Strauss, qui associe les règles de repas dans les différentes cultures aux systèmes sémiotiques. Bien que « The Book Tongue » tire la langue à sa théorie de bout en bout, Lévi-Strauss lui-même l'a jugé très divertissant et a déclaré: « Le savoir est habituellement si morne que l'on a à envier à ceux qui savent comment le rendre gai ». Helle Brons, *Asger Jorn, op.cit.*, pp. 110-116.

plus complète expression²⁷⁶.

Cobra 7 contient aussi deux jalons importants vers ce développement de l'art Cobra que seront les *logogrammes* de Dotremont : *L'Écriture rêvée* par Marcel Havrenne et *Signification et Sinification* de Dotremont²⁷⁷.

Jorn était très intéressé par la relation entre le mot et l'image, et elle est devenue un point récurrent dans son travail. La valeur picturale de l'écriture, qui va passionner le mouvement Cobra, intéresse déjà le cercle de *Helhesten*, notamment Jorn, qui évoque en 1944 dans la revue, l'écriture qui apparaît dans chaque peinture « comme il y a une peinture dans chaque écriture ».

« La peinture et l'écriture sont une seule et même chose. L'image est écrite et l'écriture forme des images [...] Il y a une écriture, une graphie dans chaque image, de même que dans chaque écriture se trouve une image [...] La frontière entre peinture et écriture était à l'origine très mouvante »²⁷⁸.

De plusieurs façons, Jorn a étudié les différences et les similitudes entre les modes d'expression de l'écriture et de l'image dans le cadre de son œuvre. Il a illustré des recueils de poésie, a collaboré avec des écrivains sur les mots-photos et des livres d'images et il a théorisé la relation entre le mot et l'image. Dans les titres de ses tableaux, il a essayé d'ouvrir la langue aux ambiguïtés et à la vitalité qu'il considérait comme des caractéristiques de l'image visuelle. Alors que dans les peintures de cette période Jorn tente d'explorer les structures de l'écriture comme celles de l'image, plus tard, il tentera de tirer ses images de plus en plus loin du verbal, vers une forme plus purement picturale d'expression²⁷⁹.

Entre les deux guerres mondiales, les surréalistes ont déjà cherché à exprimer l'inconscient à travers les mots et l'image, en élaborant une méthode dite « scientifique » inspirée de Freud. A l'inverse, l'approche du groupe Cobra est directe et spontanée. De ce point de vue, Cobra et Dada sont à certains égards comparables. Comme Dada, Cobra rassemblait des poètes, des peintres et des artistes travaillant dans les domaines les plus divers ; ils rejetaient tout ce qui

²⁷⁶ Le dernier numéro de *Helhesten* contient un nouvel article de Jorn. Leur jeu commun permet l'existence d'œuvres spécifiques, depuis les premières *peintures-mots* avec Dotremont, en 1948, à Bruxelles, jusqu'aux logogrammes où l'équivalence de l'imagination plastique et de l'imagination scripturale trouve sa plus complète expression. Jean-Clarence Lambert, *COBRA : un art libre*, op.cit., p. 37.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 173

²⁷⁸ Willemijn Stokvis, *COBRA*, op.cit., p. 146.

²⁷⁹ Helle Brons, *Asger Jorn*, op.cit., pp. 30-31.

tenait à la tradition et prônaient avant tout l'expérimentation. Néanmoins, l'analogie entre dans les deux mouvements n'est qu'apparente car pour l'essentiel, ils sont quasiment antinomiques. Dada réagit à l'époque par le sarcasme et l'ironie – réactions que l'on pourrait juger négatives. Cobra, au contraire, rejeta les apparences afin d'atteindre les valeurs profondes et authentiques de la vie et de l'art²⁸⁰.

Dotremont insiste aussi sur l'automatisme de l'écriture, mais avec une réserve qui annonce déjà celles de Jorn et de Cobra. Il écrit : « Dans l'automatisme, le poète ne possède plus aucun talent que le reste des hommes ne pourrait facilement montrer »²⁸¹. Il parlera plus loin d'en venir à la *poésie collective*, à la poésie-par-tous, « qui ne doit pas être une somme de poèmes-pour-quelques-uns »²⁸². À partir de 1945, les contacts du cercle avec des poètes et le fait que certains peintres écrivent des poèmes débouchent sur la publication de plaquettes où le dessin accompagne la poésie. Jorn, pour sa part, parvient pendant l'hiver 1947-48, lors d'un séjour en Tunisie, à une fusion spontanée de l'écriture et de l'image dans une série de dessins à l'encre de Chine rapportés de Djerba²⁸³.

Christian Dotremont, qui va jouer un rôle décisif dans le mouvement Cobra, est l'un des principaux collaborateurs de *La Main à plume*. Presque tous les membres de cette revue ont participé, à des degrés divers, à la Résistance²⁸⁴. Avant même le grand départ du café Notre-Dame, Jorn et Dotremont avaient créé, à Massy-Verrières et rue des Éperonniers, à Bruxelles, des *peintures-mots*, moins d'une demi-douzaine de petites toiles. La nouveauté de l'expérience consistait en l'émergence simultanée de l'écriture et de la peinture, les formes et les graphismes réagissant réciproquement pendant la co-naissance de l'œuvre. Dans une lettre adressée à Constant, à Amsterdam, Dotremont raconte comment les choses se sont passées :

« Jorn et moi avons beaucoup travaillé pendant trois jours. Nous avons pris de petites toiles. Parfois, j'ai commencé à écrire des mots, puis Jorn a peint (le tout automatiquement). Parfois, ça a été l'inverse. Nous avons voulu (automatiquement)

²⁸⁰ Willemijn Stokvis, *COBRA*, *op.cit.*, p. 9.

²⁸¹ Les *peintures-mots* de Cobra seront d'une autre nature, dans un esprit de spontanéité, dont Magritte était dépourvu ou dont il se méfiait. Pour Dotremont, le surréalisme de Magritte et Nougé est bien trop « froid et planifié », ce qui l'en éloignera progressivement, non sans qu'il eût collaboré à diverses reprises avec Magritte – jusqu'à tenter de réaliser avec lui des « cartoons » (en 1945-1946). Jean-Clarence Lambert, *COBRA : un art libre*, *op.cit.*, p. 14.

²⁸² *Ibid.*, pp. 15-16.

²⁸³ Willemijn Stokvis, *COBRA*, *op.cit.*, p. 146.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 152.

mêler organiquement mots et images – Jorn y a vu une suite des traditions paysannes »²⁸⁵.

Dans *Je lève, tu lèves, nous rêvons* (1952) (fig. 50), le dessin est une expression des efforts des artistes Cobra pour transcender les frontières entre poésie visuelle et art, d'une part, et d'autre part pour effacer les limites à la subjectivité des artistes. Cette oeuvre commente ainsi sa propre tentative d'aller au-delà des limites de chaque milieu et de chaque individu dans le rêve de la création collective.

C'est vers 1962, dans la lancée des « dessins-mots » avec ses amis, que Dotremont trace ses premiers logogrammes, de toute petite taille. Mais leur origine remonte, nous le savons, à bien plus haut : Magritte, Éluard et Picasso, suivis des premiers échanges avec Jorn. Un autre jalon déterminant pour Dotremont aura été l'expérience concrète qu'il a décrite et commentée dans *Signification et sinification* (n° 7 de *Cobra*) : regardant par transparence et dans le sens vertical un de ses manuscrits, il constate que son écriture, vue sous cet angle, « a quelque chose de chinois ». La singulière expérience pour lui, qui n'avait cessé de « rêver chinois ! ». L'effort de Cobra pour revenir à l'originel de l'art, à l'immédiateté et à la spontanéité de l'être, concernait un système indépendant de la langue. Le signe graphique est une image à considérer en soi et sur laquelle il convient de porter le même regard que sur la forme plastique. Ainsi l'écriture rejoint-elle dans un destin commun la peinture au sens du Cobra et Dotremont peut-il légitimement avec ses *logogrammes* être défini non plus comme simple *écrivain*, mais comme *peintre de l'écriture*.

« Ne me dites pas que mes logogrammes sont abstraits. Et ne me dites pas qu'ils sont calligraphiques : Je ne cherche pas la beauté, je la trouve parfois, et alors je l'accepte, si elle n'est pas purement formaliste. Mon but n'est ni la beauté ni la laideur, mon but est l'unité d'inspiration verbale-graphique ; mon but est cette source »²⁸⁶.

Les *logogrammes*, qui ont fait l'objet d'expositions importantes à travers le monde à Paris, New York, en Scandinavie, etc., et dont un certain nombre a été rassemblé dans un superbe *Logobook* (1975), rendent visibles de la plus immédiate façon par noir sur blanc. La

²⁸⁵ Jean-Clarence Lambert, *COBRA : un art libre, op.cit.*, p. 95.

²⁸⁶ Christian Dotremont, *Traces*, Brussels : Jacques Antoine, 1980, pp. 20-21.

dimension majeure de Cobra a été de renouveler le défi de la spontanéité pourtant déjà exploré par les surréalistes.

L'œuvre de Christian Dotremont et d'Asger Jorn, *Ça diapre* (1963) (fig. 51) et celle de Christian Dotremont, *Dépassons l'anti-art*, (1974) (fig. 52), comportent une dimension politique. L'imagination scripturale est un cas particulier de l'imagination plastique. Les *logogrammes* en seront la répétition ; toutefois, comme ils sont aussi des textes poétiques ou critiques, ils ne briseront pas l'*unité verbale-graphique* : « Écrire, c'est créer à la fois le texte et les formes ». Cette valorisation de la « visibilité » de l'écriture est bien dans l'esprit de Cobra et Dotremont ne manquera de le souligner dans son essai de 1978 : « J'écris, donc je crée »²⁸⁷. Jorn utilise la relation entre l'image et les mots d'une autre manière.

Le contradictoire et l'ambivalent sont au centre de toutes les activités de Jorn. Il est à la fois un homme sérieux qui discute gravement les grands courants théoriques de son temps et un ironiste ludique et populaire qui se fait une vertu de perforer toute théorie qui a été érigée en une vérité établie. Une volonté d'aller en territoire inconnu, de faire des erreurs et de renoncer à la logique ordinaire était à la fois une stratégie artistique spécifique pour Jorn et une attitude générale, une alternative à la mentalité scientifique et idéologique.

Les images de *Modifications*, peinture-écriture, collage, utilisation des produits de consommation populaire correspondent à cette stratégie. Nous pouvons penser que les street artistes acceptent ces stratégies et ces idées. Nous avons découvert la valeur artistique de l'art populaire dans le cadre de notre étude sur les critiques français du XIX^{ème} siècle et dans les idées d'Asger Jorn. L'utilisation de la culture de masse par les artistes fait écho aux débats de la société dont ils sont contemporains. A travers une préoccupation sur la « légèreté » de la culture de masse se réalise la conscience critique de l'époque et la valeur d'œuvre d'art. D'autre part, les street artistes se rebellent en altérant ou en défiant le monde de l'art contemporain.

L'art dans la vie, c'est pour Jorn le refus de la consommation par l'argent au profit de la transformation des conditions de vie. C'est la volonté d'une expérimentation plastique, d'une invention de formes. Ce sont les images détournées de ses rapports avec les autres ici et maintenant dans une morale personnelle du quotidien. Il poursuit le message de l'art dans sa transformation. Il rejette la mise en exergue, même pour les combattre, des images industrielles, de même que l'attitude conceptuelle fondée sur l'agencement spatial de l'objet

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 174.

préexistant. Il intervient sur le monde pour le recréer. Il veut modifier l'art, les objets, l'architecture, l'espace quotidien. Il refuse, en parallèle, le formalisme de l'abstraction purement formelle, comme l'illustration du réalisme sans ambiguïté et sans invention matérielle. Il défend une vision immémoriale qui est celle du signe dans l'expérimentation des formes. Ce n'est pas un touche-à-tout multipliant les supports, mais il met en œuvre une hybridité unifiant la forme et le sens dans la réunion déstabilisatrice des plans et des contraires. C'est en cela que l'optique de Jorn nous a semblé d'une grande importance pour résoudre l'un des problèmes clefs de l'art contemporain. Son attitude critique reflète également son regard sur le graffiti.

1.3. Un regard nouveau sur l'étude du graffiti

Tout d'abord, nous revenons encore une fois à l'œuvre de Marcel Duchamp (fig. 31) qui ajouta sur une reproduction de la Joconde des moustaches et une barbiche. A la place du titre, il écrivit les mots « L.H.O.O.Q. », précisant par ailleurs qu'il convient de lire phonétiquement ces lettres. La tradition du graffiti insolent entrainait ainsi au musée.

D'une part, elle s'attaquait aux œuvres qu'il contient, ce qui, en soi, n'était pas très nouveau, puisque ce type de « vandalisme » est fort ancien. Mais, d'autre part, elle forçait les portes de ces temples de l'art, détruisant l'idée même d'une limite entre vandalisme et création : tout ce qu'a fait Duchamp occupe une place de choix dans ces hauts lieux de la culture²⁸⁸. En 1919, Marcel Duchamp a produit un petit « readymade rectifié » sous la forme d'une reproduction photomécanique de *la Joconde*, à laquelle il ajoute une moustache au crayon et les lettres LHOOQ. Etant donné que *Fallimento* de Giacomo Balla datant de 1902 est essentiellement une huile sur toile qui imite une photographie instantanée, la petite carte de Duchamp est sans doute le premier ouvrage entièrement moderne intégrant le graffiti dans ses stratégies²⁸⁹.

La défiguration mineure de Duchamp identifie l'écriture en graffiti comme étant une activité réactive plutôt que créative, absorbée dans la critique ou le commentaire de ce que d'autres ont fait, plutôt que dans une expression personnelle directe. Si Duchamp suggère que les deux sont similaires, c'est au prix d'un idéal artistique ancien, et non au crédit d'un nouvel

²⁸⁸ Denys Riout, Dominique Gurdjian, Jean-Pierre Leroux, *Le Livre du Graffiti*, op. cit., p. 44.

²⁸⁹ Kirk Varnedoe, Adam Gopnik, *High & Low : modern art & popular culture*, op. cit., p. 77.

idéal de graffiti. La proposition, ici, est que l'artiste moderne peut agir comme l'artiste de rue, non pas dans la récupération d'une quelconque force barbare préverbale, mais dans une irrévérence cynique et consciente et dans l'utilisation insidieuse d'un esprit grossier et acéré à l'encontre des vieux principes établis. Cette approche convenait parfaitement aux idées de Duchamp.

Le recours aux graffitis a souvent inspiré les artistes peintres. L'histoire de l'art est ainsi jalonnée de ce jeu avec les signatures non officielles, en tant que motif récurrent. Il n'est pas rare de voir la signature du peintre insérée dans l'image, directement aux côtés de reproduction de dessins d'enfants²⁹⁰. Dubuffet se trouve également à la fin d'une lignée qui remonte de Brassaï à Luquet. Mais il se rapproche de la notion de Duchamp qui a montré les graffitis comme un acte qui s'approprie, réorganise et combat les règles de la culture dominante. La nouvelle perspective d'Asger Jorn sur la notion d'art populaire relève indéniablement de l'engouement pour les graffitis. Il s'attache à une glorification des banalités et des choses populaires dans son article, *Intime Banaliteter* (1941) jusqu'à ses dernières années de travail avec « *Thidrek* »²⁹¹ qui est liée à la volonté d'intégrer la compréhension de la culture nord-européenne. Jorn, il écrit en 1944 dans la revue d'architecture A5.

« Le naturel de ces peuples, purs dans leur revendication d'une expression artistique naturelle, ne se retrouve plus aujourd'hui que dans les graffitis des urinoirs, dans la mesure où, techniquement, leurs parois se prêtent encore à cet usage. Les enfants savent toujours, quand vient le printemps, voler une craie pour, pourchassés comme des animaux nuisibles, oindre de leur langage vivant le béton mort des murs ou l'asphalte sans vie »²⁹².

Alors, la grande toile de Jorn intitulé *Stalingrad, stedet som ikke er eller modets gale latter* (Stalingrad, no mans's Land or the Mad Laughter of Courage) (fig. 53), ne serait pas de l'art parce que faisant référence explicitement à un événement historique, en étant donc en situation d'illustration, de dépendance sémantique. Mais par sa nature plastique, épaulée d'ailleurs par le sous-titre « le non-lieu ou le fou rire du courage », l'ensemble complexifie la

²⁹⁰ Johnnrd Stahl, *Street Art*, op. cit., p. 31.

²⁹¹ Des livres de *Gotlands Didrek* et *folkekunstens Didrek* : Troels Andersen, « Thidrek », Asger Jorn, ARKEN Museum of Modern art, 2002, p. 140.

²⁹² Willemijn Stokvis, *COBRA*, op.cit., p. 146.

mission illustrative assignée. Cette toile, tant de fois retouchée de 1957 à 1972, devient une sorte de vaste mur de graffitis, d'ectoplasme improbable. Jorn ne se résout pas à faire du réalisme « socialiste » comme certain muralistes. Sa pratique, traversée de significations nombreuses, présente des compositions à interprétations multiples, des énigmes formelles et sémantiques²⁹³.

Afin de favoriser l'expérimentation, Jorn a toujours cultivé la spontanéité, la considérant comme la première phase de l'état créatif : « Notre idée de la liberté est complètement différente. Nous sommes pour une liberté spontanée »²⁹⁴. Jorn préfère ce qu'il nomme la « spontanéité irrationnelle ». Symbolique de l'ensemble, *Stalingrad*, la toile imaginée dès 1937, après le choc de la découverte du Guernica de Picasso, a été couverte de peinture, recouverte de coups de pinceau, jusqu'à ne pas signifier davantage que ce qu'un champ de neige peut dire : tout a commencé avant et l'oubli de ceci ne peut être que momentané. Si Jorn avait vécu plus longtemps, elle aurait encore changé de nom, voire d'apparence. Il ne s'agit pas d'une image, mais d'un laboratoire, comme chacun des champs investis, chacune des images envisagées, chacun des textes inscrits²⁹⁵.

En hommage au syndicaliste Christian Christensen²⁹⁶ qu'il a fait rencontrer à Debord, Jorn fait paraître *Critique de la politique économique, suivie de La Lutte Finale* en 1960, critiquant les usages marxistes de la pensée de Marx. A l'Institut scandinave de vandalisme comparé, sort en 1962 *Vaerdi og Okonomi (La Valeur et l'économie)*, sur la couverture duquel il se présente malicieusement avec une longue barbe à la Karl Marx²⁹⁷. Jorn, à ce sujet, a écrit un certain nombre de livres et de documents, et, en 1961, a créé l'archive et l'institut scandinave de vandalisme comparé qui étudie la culture populaire de l'Europe du nord. Jorn souligne que le style des graffitis sur les bâtiments et la sculpture par les Vandales et les Goths ne correspond pas à des actes de vandalisme, mais à une culture spécifique qui s'est diffusée dans presque toute l'Europe.

D'ailleurs Jorn a produit le livre *Guldhorn og lykkehjul* (1957) qui exploite les graffitis des murs de l'église de Normandie. Ce livre montre que les signes des Vikings ne constituent pas

²⁹³ Laurent Gervereau, *Critique de l'image quotidienne : Asger Jorn, op.cit.*, p. 37.

²⁹⁴ Cité par Françoise Monnin, *Asger Jorn, op.cit.*, pp. 36-37.

²⁹⁵ Entre 1957 et 1960, cette fameuse toile est baptisée *La retraite de Russie*, puis *Le fou rire*. Plus tard, elle deviendra *Stalingrad*. *Ibid.*, pp. 71-75.

²⁹⁶ « J'ai appris auprès de lui le contenu libertaire de la révolution sociale », Voir Asger Jorn, *Critique de la politique économique, suivie de la lutte finale*, Belgique : Internationale Situationniste, 1960.

²⁹⁷ Laurent Gervereau, *Critique de l'image quotidienne : Asger Jorn, op.cit.*, p. 134.

un acte de vandalisme en raison de la faiblesse de ses aspects linéaires, mais poursuit un effet décoratif. En 1957, paraît un livre danois avec une traduction française de sa femme (Matie van Domselaer) et de Michel Ragon, *Les Cornes d'O et la Roue de la Fortune*. (« Méthodologie des cultes »), où Jorn s'applique à comparer les représentations symboliques, en rassemblant des travaux antérieurs. Dans les années 1960, Jorn travailla à la réalisation d'une série monumentale d'ouvrages portant sur 10 000 ans d'art populaire nordique. Ce projet s'inscrivait dans le cadre de ce qu'il appelait « L'institut scandinave de vandalisme comparé ». Plus de 25 000 photos prises par Jorn dans les églises et les musées scandinaves, au Danemark, en Norvège et en Suède, ont été organisées sous sa direction²⁹⁸. Jorn de mettre en tension le sérieux et le parodique, le savoir et la dérision. Le terme de *vandalisme* se réfère à *l'Histoire du vandalisme* de Louis Réau²⁹⁹. Mais là où ce savant ne voit que menace et chefs-d'œuvre en péril, Jorn s'efforce d'isoler une catégorie d'expression en soi, touchant du reste à un point sensible de notre époque : une bonne partie de l'activité artistique contemporaine n'est-elle pas inspirée par la *destruction* ?³⁰⁰

L'essentiel de son entreprise consiste à faire reconnaître la richesse des cultures d'Europe du Nord, dans la magie desquelles l'Occident trouverait matière à se ressourcer s'il voulait bien y prêter attention. Gardant en tête les pratiques folkloriques et les légendes finnoises du *Kalevala* qui ont bercé son enfance, et à la lumière de ses visites du Musée de l'Homme en 1938 à Paris, il entreprend un vaste travail d'inventaire. Embauchant dès 1951 Gérard Franceschi, le photographe auteur des célèbres illustrations en noir et blanc des ouvrages d'André Malraux, Jorn publie en 1964 un recueil des *Signes gravés sur les églises de l'Eure et*

²⁹⁸ Troels Andersen, « Jorn en France », sous la direction de Jonas Storsve, *Asger Jorn : œuvres sur papier*, *op.cit.*, p. 30.

²⁹⁹ Voir Louis Réau, *Histoire du Vandalisme*, Paris : Robert Laffont, 1994.

³⁰⁰ Jorn présente la classification par Louis Réau des diverses variétés de vandalisme selon qu'il s'agisse de destruction de monuments à signification historique ou à caractère artistique. Louis Réau opère la classification suivante : D'une part, avec Mobiles inavoués, il s'agit d'un Vandalisme sadique : l'instinct brutal de destruction ; d'un Vandalisme cupide : avidité aveugle de pillards ; d'un Vandalisme envieux : effacement de la trace des prédécesseurs ; d'un Vandalisme intolérant : fanatisme religieux et révolutionnaire ; d'un Vandalisme imbécile : le graffitomanie.

D'autre part, avec Motifs Avouables, nous trouvons le Vandalisme religieux ; le Vandalisme pudibond ; le Vandalisme sentimental ou expiatoire ; le Vandalisme esthétique du goût ; le Vandalisme enginiste et collectionneur.

À cette classification bien détaillée, Jorn ajoute que pour pouvoir vraiment dénoncer le vandalisme, il paraît essentiel de pouvoir indiquer non seulement l'acte, mais également l'agent responsable. Sous la direction d'Asger Jorn, *Signes gravés sur les églises de l'Eure et du Calvados*, Institut scandinave de vandalisme comparé, Bibliothèque d'Alexandrie- Vol.2, Editions Borgen, pp. 131-135.

du Calvados (fig. 54)³⁰¹. Cette lire ecense d'anciens graffitis tracés sur les murs d'églises. Jorn soutenait qu'il pouvait y avoir un lien entre ces graffitis et les gravures et inscriptions rupestres nordiques. Sa théorie fut totalement rejetée par les archéologues français, mais Jorn ajouta une conclusion aux contributions des archéologues, dans laquelle il présentait une série de considérations philosophiques³⁰².

Quand Asger Jorn fonde l'*Institut Scandinave de Vandalisme comparé*, il étudie les signes anciens et utilise ces acquis pour peindre dans l'allégresse d'une gestualité libérée, chargée d'une énergie primordiale nourrie d'une longue tradition primitiviste³⁰³. Si la modernité a placé Sade ou les traditions orales des conteurs sur le devant de la scène, elle a introduit les objets folkloriques et les « peintures naïves » dans l'univers des formes artistiques. Indéniablement, les graffitis ont bénéficié de cet engouement, au point qu'il semble difficile maintenant de nier l'intérêt poétique ou pictural de certains d'entre eux. Asger Jorn plaidait pour ces changements de perspective :

« Ne doutons pas qu'une mise en valeur de ces graffitis, qui serait réellement fonction de leur véritable importance, ne soit critique – et de manière probante – de la structuration traditionnelle de l'histoire de l'art. Faire entrer ces graffitis dans l'Histoire de l'Art, peut-être est-ce ajouter à la confusion déjà grande où celle-ci se débat actuellement »³⁰⁴.

La procédure d'intervention sur des œuvres anciennes est quelque chose que Jorn a également découvert sur un certain nombre de murs d'églises en Normandie où les Vikings avaient réalisé des incisions-graffitis comme dans les fresques³⁰⁵. Il a considéré le vandalisme comme un moyen positif d'inscrire de nouvelles valeurs symboliques en donnant à des objets culturels obsolètes de nouvelles significations. A ses yeux, c'était l'expression d'une volonté particulièrement nordique de réinterpréter et d'adapter la matière picturale existante. Cette idée allait à l'encontre des préjugés historiques qui présentaient les Vikings comme des

³⁰¹ Françoise Monnin, *Asger Jorn*, op.cit., p. 62.

³⁰² Troels Andersen, « Jorn en France », sous la direction de Jonas Storsve, *Asger Jorn : œuvres sur papier*, op.cit., p.30.

³⁰³ Denys Riout, Dominique Gurdjian, Jean-Pierre Leroux, *Le Livre du Graffiti*, op.cit., p.52.

³⁰⁴ Sous la direction d'Asger Jorn, *Signes gravés sur les églises de l'Eure et du Calvados*, op.cit., p. 255.

³⁰⁵ Les photographies de cet ouvrage ont été réalisées par Gérard Franceschi. Jorn a engagé le respecté photographe français Gérard Franceschi, avec qui il a voyagé dans toute l'Europe afin de documenter et comparer l'« art vandale ».

vandales, et en tant que tels souvent confondus avec des barbares incultes et sauvages. L'aspect comparatif promu par l'Institut scandinave de vandalisme comparé consistait en des enquêtes sur des expressions du vandalisme dans la plupart des pays de l'Europe au sein d'une démarche qui procédait d'une tolérance fondamentale envers la pensée des autres cultures. Il a donc également fait preuve d'une volonté de lutter contre l'uniformisation culturelle³⁰⁶. L'*Institut scandinave de vandalisme comparé* est devenu un nouveau cadre pour les activités de Jorn après qu'il eut quitté l'Internationale situationniste.

La création des graffitis est souvent le résultat de la répétition régulière de gestes identiques, ce qui indique qu'il s'agit bien là d'un rituel³⁰⁷. Cet acte répété peut devenir un acte de résistance. Mais l'attitude constante de rechercher une utilité à l'art a toujours été considérée par les artistes comme une forme d'oppression et une atteinte à leur liberté. Jorn déclare que « Guy Debord donne dans le vandalisme incendiaire, en ce cas précis où s'opposent socialisme et barbarie, et se trouve bien du côté des barbares »³⁰⁸. Comme Debord, beaucoup de théoriciens n'ont accepté de manière générale que le caractère vandale incendiaire ou négatif du graffiti. Theodor W. Adorno était plus négatif. Il présente ainsi les « Vandales », mot qui sert de titre à un chapitre de *Minima moralia* :

« La hâte, la nervosité, l'instabilité que l'on peut observer depuis que se développèrent les grands centres urbains se répand à la manière d'épidémies comme la peste et le choléra. [...] Le vide psychologique n'est lui-même que le résultat d'une mauvaise intégration sociale. [...] La nullité, l'absence de contenu de tous les rituels collectifs, depuis l'existence des mouvements de jeunesse, apparaît rétrospectivement comme une anticipation tâtonnante des coups de massue de l'histoire. Les innombrables individus cédant comme à une drogue à leur propre quantité et à la mobilité – simples abstractions – pour fuir en masse, sont les recrues des nouvelles migrations de populations, qui laissent derrière elles des territoires déserts où l'histoire bourgeoise se dispose à s'achever »³⁰⁹.

Adorno rapproche le vandalisme destructif des graffitis. Dans le mouvement du graffiti de la jeunesse, il découvre le vide psychologique, la nullité, l'absence de contenu, et l'acte

³⁰⁶ Helle Brons, Asger Jorn, *op.cit.*, p. 108.

³⁰⁷ Sous la direction d'Asger Jorn, *Signes gravés sur les églises de l'Eure et du Calvados*, *op.cit.*, p. 271.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 291.

³⁰⁹ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia : Réflexions sur la vie mutilée*, trad. Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2003, pp. 186-189.

collectif inconscient. Cependant leurs travaux sont devenus des œuvres d'art dans le cadre des galeries commerciales. Quand nous attribuons une valeur artistique à un acte vandale, quand nous soutenons leurs activités illégales dans l'histoire de l'art contemporain, quand le graffiti lui-même devient art, cela nous incite à réfléchir à sa valeur dans l'art, à l'acte pratique dans les mouvements d'avant-garde et à la conscience critique de l'époque en fonction du contexte social. Adorno a intégré l'acte vandale en tant que résistance artistique comme étant différent de l'acte « sauvage ».

Asger Jorn a créé une harmonie entre la culture populaire et l'art élite sans une absorption du premier par le second. Toutefois, ce chapitre a tenté d'offrir un aperçu du monde visuel complexe de Jorn – en particulier de sa vision sur la culture populaire, des formes artistiques expérimentalement libres, du rôle de l'art sur la société. Par les différentes approches, des peintures aux théories de Jorn, nous nous sommes concentrés sur ses œuvres protéiformes, présentées par exemple dans ses interventions sur de vieilles photos, ses collages, et dans d'autres expériences picturales et éditoriales.

Pour Jorn, l'art ne s'exprime pas seulement par les mots, les tons et les couleurs. Il s'agit d'abord d'un mode de vie. Cette approche critique l'a conduit à adhérer à l'idéologie marxiste et elle s'est manifestée de façon éclatante dans sa vie tumultueuse et mouvementée. Il a présenté ses théories sur le kitsch, la culture populaire, le vandalisme, les graffitis, les présentant avec sympathie et en soulignant leur intérêt. Cela aboutit à une distance ironique, en parallèle à ses essais de diverses stratégies picturales. En parodiant Lévi-Strauss dans *La Langue verte et la cuite*³¹⁰, Pollock dans *Luxury painting*, Duchamp ou les peintres du week-end dans *Modifications*, il les absorbe organiquement. Ils perdent leur caractère pour être ingérés, assimilés puis régurgités dans une version subvertie et habituellement plus étoffée³¹¹. Et ainsi, par l'utilisation du langage ironique, Jorn a développé un art pratique et critique.

³¹⁰ En 1968, *La Langue verte et la cuite* parodiant avec la collaboration de Noël Arnaud *Le Cru et le Cuit* de Lévi-Strauss ou encore les livraisons du *Situationist Times* (avec Jacqueline de Jong), posent de nouveaux rapports entre le discours des images et celui des mots concernant l'art populaire ou le graffiti, un livre gag. Constitué de photographies d'œuvres ou d'humains dont nous voyons la langue, ainsi que de recettes de cuisine invraisemblables : chacune de ces langues, longuement tirée, est repeinte en vert ou en rose par les deux complices. Titre du recueil ? *La langue verte et la cuite*. Un second volume, inachevé, devait être consacré aux barbes. Et en consultant les archives de Jorn, conservées au musée de Silkeborg, les liasses de notes et d'images emmagasinées laissent à penser que d'autres ouvrages mijotaient aussi.

Françoise Monnin, *Asger Jorn, op.cit.*, pp. 39-42.

³¹¹ Helle Brons, *Asger Jorn, op.cit.*, p. 116.

Il a utilisé ces acquis pour peindre dans l'allégresse d'une gestualité délivrée, chargée d'une énergie primordiale nourrie d'une longue tradition largement humaine plus que spécifiquement artistique. Souvent, il dessine sur des feuilles déjà écrites, des factures, des brouillons d'écrivain, des plans de ville, des cartes, ou sur de précieux documents manuscrits du XVIIIe siècle. Cette façon de marquer un territoire déjà occupé, d'insérer son propre discours dans celui d'un autre, n'est pas sans proximité avec les pratiques purement graffitistes³¹². Mais les œuvres de Jorn ne ressemblent pas plus aux graffitis que celles de Joan Miró, Paul Klee, André Masson, Max Ernst, ou qu'aux travaux de Jean Dubuffet et de Cy Twombly.

Bien sûr, nous obtenons une image plus complète de Jorn non seulement en acceptant qu'il avait un pied dans les deux camps, mais aussi en reconnaissant qu'il s'est fait un point d'honneur à les affronter tout en transcendant les frontières. Son travail implique une réflexion théorique sur lui-même et s'interroge sur le rôle d'art dans la société. De la même manière, il se situe entre la peinture traditionnelle moderniste, introvertie qui est restée dans ses propres cadres, et la peinture plus politique et sociocritique. En d'autres mots, il a rejeté la construction d'un « pour ou contre », bien qu'il pensât que le point de vue « bourgeois » de l'art constituait un danger pour l'art libre, qui risquait d'être exploité par le système et d'y perdre sa puissance critique. Dans certaines de ses œuvres, il y a un ton si ironique et une activité tellement subversive que la fondation moderniste est ébranlée et, sa praxis artistique comme les modes de pensée théorique se déplacent vers le postmodernisme. Jorn a constamment mené une lutte sur la frontière entre l'expression et l'ironie, l'écrit et le pictural, le théorique et le matériel.

Il a accentué l'idée que l'art n'est pas une œuvre achevée, mais une étude toujours en cours et inachevée. Il a aussi ambitionné une harmonie entre art et vie en relation avec Guy Debord et les groupes divers auxquels il a participé tout au long de sa vie. Pourquoi s'est-il intéressé à la culture populaire ? Jorn a montré un intérêt pour ses formes et il ainsi mit l'accent sur ses propriétés et sa force de résistance. Dans le même temps, il a constamment réfléchi au but de l'art, sur la forme et le contenu d'une œuvre d'art et il a utilisé l'art comme outil pour dénoncer les problèmes de sa société. Cela serait l'exemple le plus approprié pour « la négativité à travers l'art négatif » qui a été mentionné par Adorno. Jorn et Debord ont fait de nombreux commentaires, mais il s'agit de prendre une attitude différente sur l'art et la

³¹² Denys Riout, Dominique Gurdjian, Jean-Pierre Leroux, *Le Livre du Graffiti*, op.cit., p.52.

politique. Jorn puisait dans l'œuvre d'avant-garde, mais il a rejeté les « -ismes », et il a adopté une attitude prudente pour que l'art ne devienne politisé ni dans la forme ni dans le contenu. L'art peut montrer la situation politique et critiquer les problèmes sociaux, mais il ne doit pas être utilisé dans la politique. C'est cette raison qui a fait échouer de nombreuses œuvres d'art, même avant-gardistes.

Cette perspective d'Asger Jorn est importante afin de suggérer le rôle de l'œuvre d'art dans la rue, parce que la rue était souvent utilisée pour des stratégies de propagande, éducatives ou idéologiques. Ces caractéristiques se voient à travers les affiches propagandistes, les activités politiques d'avant-garde dans la rue urbaine, ou l'art public dirigé par le gouvernement. En accord avec les idées de Jorn, des affichistes européens critiquent la société à travers une approche « vandaliste ». Leur travail, souvent anonyme, porte un discours critique sur la rue et l'époque.

2. Art et Pop : les stratégies visant à critiquer notre société de consommation

Nous avons vu que Jorn représente la société dans laquelle il vit à travers ses œuvres dont les fondements sont ses convictions en ce qui concerne notamment la culture populaire, la portée des images, et la compréhension des graffitis. Jorn a également essayé d'harmoniser la relation entre l'art et la culture populaire tant redoutée par Adorno. Son objectif n'est pas simplement le développement formel comme les artistes modernes, un regard sur la culture populaire et anonyme qui peut révéler une valeur artistique.

Dans le même temps, dans la période qui suit la Seconde Guerre mondiale³¹³, la tradition d'une valorisation des phonèmes et de la déclamation gestuelle de la poésie se poursuit à Paris,

³¹³ La même chose a lieu en France, qui avait perdu, avec la guerre, sa crédibilité politique, mais qui voulait récupérer tout de suite son hégémonie artistique, surtout Paris, la ville ayant représenté le centre du Modernisme durant la première moitié du siècle. Ici aussi, la mixtion idéologique conduit les artistes dans différentes directions, qui vont du Réalisme au Néo-cubisme, de l'Abstraction géométrique au Surréalisme tardif. Germano Celant, *Mimmo Rotella*, trad. Silbia Bonucci et Claude Sophie Marzéas, Paris : Skira, 2007, p. 30.

à partir de 1946, avec les protagonistes du mouvement du Lettrisme créé par Isidore Isou³¹⁴. C'est dans ce climat de mélange de traditions et d'innovations dans le domaine de l'art qu'il faut situer la présence de Pierre Restany qui se démontre par l'apparition incessante de nouveaux courants en marquant incontestablement la genèse de l'art contemporain. Les transformations sociales sont l'avènement de la culture de masse, de nouvelles conditions de travail, de la montée des valeurs de la distraction et de l'exposition, de la transformation de la politique en spectacle, bref, des transformations qui accompagnent le développement du capitalisme industriel³¹⁵. Dans ce contexte particulier des mouvements contestataires qui secouent la sphère artistique traditionnelle et intellectuelle apparaissent : les mouvements d'art contemporain accompagnent le changement social avec l'art figuratif nouveau.

La question se pose donc de savoir comment les artistes européens, face à un horizon historique de l'après-guerre, en particulier les limites européennes et les interdictions qui était fondamentalement différentes de celle de leurs homologues américains, ont réagi. Notre étude ne présente pas le contexte complexe de l'art contemporain, mais remarque que l'art contemporain utilise les médias populaires et hybrides, et traite des problèmes politiques et critiques, malgré l'aliénation du public. Dans les mouvements principaux de l'histoire de l'art contemporain, quelques artistes créent de manière solitaire.

A cette époque, que s'est-il passé? Y a-t-il eu un changement radical dans l'histoire de l'art contemporain? C'est aux États-Unis que nous entendimes parler en premier de postmodernisme, l'associant au *Pop Art* et cette réflexion introduit un nouveau champ historique au débat sur la postmodernité. Mais en Europe, la pertinence et la formulation de questions théoriques et politiques opèrent plus fréquemment un renversement des rôles de l'art. Ce processus se déroule en même temps que les mouvements militants et d'avant-gardes qui sont le Nouveau Réalisme, le Situationnisme, le Happening, et le Fluxus, l'Arte Povera, la Figuration narrative, la Nouvelle Figuration, et etc. Il est nécessaire d'ouvrir un champ théorique qui ne se limite pas et permette également de rendre apparente l'histoire d'un décalage entre des pratiques artistiques et les discours idéologiques. Marie Luise Syring a

³¹⁴ *Ibid.*, pp. 19-20.

³¹⁵ L'une des premières industries françaises de récupération après la Seconde Guerre mondiale a été l'industrie automobile. Depuis que Comte de Saint-simon parle de la « société industrielle », la théorie française de Henri Lefebvre et Guy Debord, a commencé à se rapprocher d'une théorie critique de la société. Yves Michaud insiste sur le fait que les découvertes techniques, ce sont celles qui assurent, depuis la lithographie et la photographie, la reproductibilité des œuvres. Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain : Utopie, démocratie et comédie*, Paris : PUF, 1997, p. 64.

insisté sur ce point dans « 1960-1980 Critique politique, critique de l'image, contestation détournement » :

« À la fin des années cinquante, de nouvelles tendances artistiques apparaissent, qui visent à dépasser l'individualisme excessif de l'art informel et la négation sublime des expressionnistes américains abstraits. [...] Le développement d'un grand marché international et d'un échange vivant entre les différentes scènes artistiques s'accompagne d'une véritable explosion de nouveaux courants créatifs. Et ce en si peu de temps qu'on ne peut guère y déceler une succession ou une suite logique de tendances : on voit coexister le Nouveau Réalisme, le Pop Art, le situationnisme, le happening et Fluxus, l'Art cinétique, l'Arte povera et la Nouvelle Figuration. Que la plupart de ces courants se vouent à la vie quotidienne et à la réalité n'est que leur dénominateur commun le plus général »³¹⁶.

Il explique la complexité de l'histoire de l'art contemporain. Toutes les voies de l'art ont été explorées et expérimentées, mais pouvons-nous abolir la distance entre l'art et le public ? Kirk Varnedoe, le nouveau directeur au MoMA de New York vient d'organiser, en collaboration avec le journaliste Adam Gopnik, une exposition, *High and Low – Modern art and popular culture*³¹⁷. Dans cette exposition, les Américains et les Européens s'y rencontrent sans discrimination, sous le signe commun de la culture populaire. Mais il faut remarquer que cette ambiance artistique différente entre deux pays revendique un changement du statut de l'art dans la société marchande, sortir des galeries, renforce le contact avec le public, dénonce le marché de l'art. Ainsi nous distinguerons les différences radicales entre les arts des deux pays malgré le fait que cette division ne soit pas exacte parce qu'il y a toujours des querelles sur le *Pop art* revisité sous la direction du mouvement de l'avant-garde et la méthodologie critique par les théoriciens du post-marxisme américain.

³¹⁶ Marie Luise Syring, « 1960-1980 Critique politique, critique de l'image, contestation détournement », *Face à l'Histoire 1933-1996*, Paris : Flammarion, Centre Georges Pompidou, du 19 décembre 1996 au 7 avril, 1997, pp. 350-357.

Restany explique aussi : « En 1960, après quinze ans de guerre froide entre les marchands parisiens et new-yorkais, les ponts étaient virtuellement coupés. L'âpre rivalité commerciale entre les deux métropoles avait conduit au plus aberrant résultat : la rupture quasi-totale des relations humaines entre les expressionnistes abstraits américains et leurs homologues informels ou tachistes européens. » Pierre Restany, *Nouveau Réalisme : 1960-1990*, Paris : La Différence, 1990, p. 68.

³¹⁷ Kirk Varnedoe, Adam Gopnik, *High & Low : modern art & popular culture*, op.cit.

L'étude du rapport entre le domaine de l'art et celui de la production industrielle s'est, bien entendu, focalisée sur les « nouvelles approches perceptives du réel »³¹⁸. Et les Nouveaux Réalistes ont la valeur ajoutée, sémantique, sociale et culturelle, qui s'attache aux produits industriels du fait de leur entrée en art. L'action collective du groupe des Nouveaux Réalistes est brève, mais son influence sur le climat artistique des années 70, notamment en France, est considérable. Pierre Restany annonce ce que sera le contexte socioculturel de l'époque, un humanisme technologique qui a su tempérer l'élan optimiste d'une vision planétaire par le sens réaliste d'une nature moderne, émanation directe d'une société industrielle encore à son apogée mais déjà proche du déclin³¹⁹.

Une grande partie de la théorisation de Restany porte sur l'extraordinaire dans l'ordinaire, au sujet de la présence de l'art dans la réalité banale de la quotidienneté urbaine. Restany n'a jamais montré une trace d'anti-américanisme, pourtant l'attitude en vogue dans la France des années cinquante et adoptée par Henri Lefebvre, avec les Situationnistes, et par les marxistes en général³²⁰. Michel Ragon explique :

« Pierre Restany est un mélange de théoricien et de militant. Pour bien comprendre la portée de son œuvre, il ne faut pas seulement considérer ce qu'il a écrit, mais aussi ce qu'il a fait. Et c'est là qu'apparaît une forme, je crois, nouvelle de la critique militante »³²¹.

³¹⁸ Restany définit donc le « Nouveau Réalisme » des années 1960 : « Le jeudi 27 octobre 1960, les Nouveaux Réalistes ont pris conscience de leur singularité collective Nouveau Réalisme = nouvelles approches perceptives du réel. [...] Ce parti pris s'inscrivait dans la ligne générale de cette cristallisation de ma pensée. » Le recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire. Le décollage d'affiches, la compression d'autos, l'accumulation, le piégeage d'objets, l'emballage, l'animation mécanique de la ferraille, etc. Pierre Restany, *Nouveau Réalisme: 1960-1990*, op.cit., pp. 109-111.

Cependant, entre Néo-dadaïsme, Junk culture et Nouveau Réalisme, les frontières apparaissent alors trop incertaines pour que le « retour au réel » dont on les crédite ne semble bientôt plus autre chose qu'une réponse artistique plus ou moins satisfaisante au déferlement de la société de consommation et de la culture de masse dans l'Occident en proie à la crise des valeurs. A partir de 1963, l'avènement du Pop Art aux Etats-Unis, puis en Europe, semble enfin donner à cette réponse la forme iconographique assimilable que prévoyait Sidney Janis. Jean-Paul Ameline explique bien ces relations pendant les années 1960. Jean-Paul Ameline, *Les Nouveaux Réalistes*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1992, pp. 52-53.

³¹⁹ Pierre Restany, *Nouveau Réalisme : 1960-1990*, op.cit., p. 67.

³²⁰ Michèle C. Cone, « Pierre Restany and the Nouveaux Réalistes », *Yale French Studies*, No.98, 2000, pp. 53-54.

³²¹ Michel Ragon, « De la critique considérée comme une création », Pierre Restany, *Les nouveaux Réalistes*, Paris : Planète, 1968, p. 10.

La conception de Restany sur l'art est la suivante: « L'art a dépassé de si loin la pensée et la réflexion qu'il lui faut aujourd'hui retrouver directement le réel objectif »³²². Il est capital de remarquer que l'intégration de la dimension commerciale de la vie quotidienne de rue par les affichistes ouvre sur un domaine plus spécifiquement contemporain de la politique, fondé sur l'antagonisme entre la gauche européenne et la culture de masse entraînée par un capitalisme perçu comme imposant les valeurs américaines. Cet esprit sociocritique et avant-gardiste est toujours présent et les phénomènes artistiques qu'il engendre évoluent de manière continue³²³.

Alors, dans le mouvement du Nouveau Réalisme, nous aborderons seulement le Français Jacques de la Villeglé et l'Italien Mimmo Rotella, appelés les Affichistes avec Raymond Hains et François Dufrêne. Rotella et Villeglé et quelques pratiquants plus tard d'une méthode similaire sont venus à être appelés, ne correspondaient pas un mouvement conscient, réfléchi et stratège, mais ils partageaient certains intérêts, notamment dans la poésie phonétique et l'expérience linguistique. Jacques de la Villeglé et Mimmo Rotella, ne réalisent pas de revendications politiques fortes pour leur œuvre, mais la question spécifique du vandalisme en tant que forme d'art activisme a été soulevée par la suite, tout comme pour les travaux connexes d'affiches déchirées par le Danois Asger Jorn. Ils se battaient contre les normes sociales et esthétiques dans la rue.

Tout d'abord, nous étudierons les travaux de Mimmo Rotella, qui ont commencé à la fin des années 1940 et au début des années 1950, et qui sont fondés sur des agglomérations de papier couché et déchiré. Ces travaux de *double collage* ont été trouvés sur les murs publics, et consistaient en des affiches collées les unes sur les autres, puis soumises à la pourriture ou au vandalisme en considérant ses stratégies artistiques pour élaborer *Cinecittà*, *Mec-Art*, *Blank* et *Sovrapittura*.

Ensuite, nous nous attarderons sur la notion artistique de Jacques de la Villeglé pour qui la syntaxe fortuite de ces fragments d'affiches collés ensemble constituait une façon d'articuler un « inconscient collectif » de la société. Ses objectifs et ses motivations semblent avoir été en totale contradiction avec les accents psychologiques à la fois des surréalistes et de Dubuffet. Et après 1968, Villeglé travaillera l'alphabet socio-politique dans une quête des graffitis anonymes dans la rue.

³²² *Ibid.*, pp. 30-31.

³²³ *Ibid.*, p. 46.

Ces deux artistes travaillent des affiches lacérées sélectionnées différemment en fonction de leurs contextes, et de leurs objectifs respectifs. Et dans le mouvement du street art, ils fixent leur attention sur les graffitis qu'ils intègrent directement dans leurs tableaux. Comment l'affiche lacérée, pose-t-elle différemment le problème sociologique par rapport au collage dans le modernisme? Ces méthodes reflètent-elles les transformations sociales de l'époque ? Pouvons-nous dire que c'est l'intérêt de Villeglé et Rotella pour les affiches anonymes et les graffitis dans la rue, qui a donné assez d'importance au mouvement du street art pour permettre la naissance d'une valeur artistique des graffitis de la rue française? Et dans bon nombre des mouvements d'art contemporains, pourquoi s'intéresse-t-on à ces activités solitaires et polémiques ? Pourquoi nous enthousiasmons-nous sur l'art éphémère de la rue?

2.1. L'utilisation stratégique du collage

Depuis le modernisme, le collage était la meilleure stratégie. Le collage a consisté à coller sur un support divers fragments extérieurs à l'atelier qui peuvent provenir aussi bien d'un grand magasin que de la rue³²⁴. Cette remarque soulignant l'hétérogénéité des matériaux utilisés par Picasso a entraîné deux choses. D'abord, ce qui constitue non seulement l'un des premiers exemples de collage dans l'histoire de l'art, mais qui a aussi établi des liens entre la culture populaire et la culture noble qui est celle de l'art professionnel. Ensuite, ce lien ressenti comme inhabituel, discordant ou malvenu, est cependant jugé intéressant. Ce mariage illicite serait donc nié, dans le milieu de l'avant-garde, considéré comme étant à la limite de la dignité esthétique.

Les premiers artistes à s'être penchés sur l'association de ces médias et de la culture populaire de masse étaient sans aucun doute Georges Braque et Pablo Picasso. En 1911, Braque commença à peindre dans ses tableaux des lettres qui semblaient tracées au pochoir. Cette nouvelle technique artistique, dont Picasso fut le pionnier et qui s'illustre dans *Guitare, partition, verre* (1912) (fig. 55), conduisit de nombreux autres artistes à inclure photographies, schémas scientifiques, cartes, et autres matériaux dans leurs tableaux³²⁵.

³²⁴ Brandon Taylor, traduit par Lydie Echasseraud & François Vidonne, *Collage-The making of Modern Art*, London : Thames & Hudson, 2004, p. 8.

³²⁵ Eric Shanes, *Pop Art: Une réponse à la culture de masse*, New York : Parkstone, 2006, p. 15.

À la suite de ces travaux, nous disons généralement que le collage a été inventé vers 1910 ou 1911. Mais nous avons la preuve que Picasso en a réalisé au moins un dès 1908 dans *Le Rêve* (1908) (fig. 56). Dans ce tableau, les jeunes femmes dorment, elles semblent rêver comme l'indique le titre du dessin. Le dessin rudimentaire du cadre collé au milieu, semble représenter leur rêve. L'homme tente de recueillir au bout d'un seau un poisson mort. Une femme est debout tandis que l'autre, appuyée sur un coude, montre l'écran d'une main qui ressemble à une tenaille qu'elle se noie dans son rêve et en même temps s'en saisit. À droite, l'autre femme se lève pour partir avec les yeux fermés. Dans ce dessin, qui paraît animé, les arbres créent le mouvement. Jacque Villeglé a fait des recherches concernant l'histoire du collage.

« Qu'était-ce, le collage ? Une invention cubiste qui consistait à colorier un fusain avec un paquet de gauloises bleu ou de scaferlati gris. Ironie pour l'amateur qui regrettait la reproduction de l'objet. [...] Avec Schwitters le collage avait été à son apogée. Par la suite les raffineurs apportèrent : outre Ernst, le frottage et l'anecdote découpée ; Hans Arp, le papier froissé, pilé, noué et la photo déchirée ; l'ingénieur Raoul Hausmann en 1918, avec le photomontage, la simultanéité cinématographique dans les arts statiques ; les peintres et poètes sur réalistes, le 'Cadavre Exquis' dessiné ; Matisse, la trace du ciseau ; Dubuffet, le bitume et en 1953 le terme assemblage. Les abstraits des années 50, quant à eux, reprenaient leurs propres œuvres et, en les traitants comme des déchets, ils agençaient des compositions plus libres suivant une formule créée par Man Ray et Arp que R. Michau a plaisamment appelé pictocollage »³²⁶.

Il clarifie l'utilisation du collage par les artistes modernes. Cette méthode a été profondément influencée par le *pop art*, mais anticipait clairement les artistes d'avant-garde européens. Ils s'intéressaient à toutes sortes d'images banales, mais, ici, l'approche est différente. Malgré le fait que l'esprit des artistes du *pop art* se soit exprimé de manières diverses, de nombreux livres distinguaient les deux courants, celui propre aux États-Unis et celui propre à l'Europe dans le Pop Art. Lucy R. Lippard explique clairement dans son livre *Pop Art* :

³²⁶ Jacques de la villeglé, « L'affiche lacérée : ses successives immixtions dans les arts », *Leonardo*, Vol. 2, No.1, Janvier, 1969, p. 35 ; Raoul Michau, « Les collages de peinture ou pictocollages », *Leonardo*, Vol. 1, 1968, p. 253.

« Depuis 1962, les critiques et les musées du monde entier se sont obstinés à mettre dans le même panier les divers Nouveaux Réalismes et le Pop Art, mais il est clair désormais qu'ils représentent, chacun, des phénomènes visuels totalement différents. [...] Les uns comme les autres se sentaient beaucoup plus concernés par les objets de production courante caractéristiques de la civilisation industrielle et de la société de consommation. Cependant les Américains acceptent telle quelle leur réalité de chaque jour, tandis que les Européens inclinent à voir, dans leurs sources d'inspiration, des « mythologies quotidiennes ». Moins agressif que son homologue américain dans le domaine du style et de la forme, l'artiste européen, en revanche, est volontiers porté à des manifestes ou à des déclarations qui, au regard de l'attitude « cool » des Anglo-américains, contempteurs du « groupe », semblent féroces, émotionnels et « engagés » »³²⁷.

À l'instar de cette perspective de Lucy R. Lippard, nous distinguerons ces deux tendances du fait que les artistes européens s'identifient avec la tradition du Surréalisme et le courant du mouvement d'avant-garde.

Le Dada combinait des textes publicitaires, des images, des slogans, des pamphlets révolutionnaires, des éléments du quotidien et de l'art populaire pour en faire des collages, des tableaux graphiques, des photos, des films, des assemblages, du théâtre, des performances³²⁸. Le photocollage ou photomontage est pratiqué sur la base du travail de John Heartfield, mais la capacité des journaux à reproduire de la couleur a conduit les artistes à renouveler le genre³²⁹. John Heartfield inventa un nouveau genre artistique, le photocollage, dans lequel une grande partie de l'œuvre est composée de fragments de journaux, ouvrant ainsi la porte à l'humanité toute entière. Le montage est un moyen de résistance qui a été utilisé quelquefois par les nazis comme outil de propagande, mais le montage artistique ou littéraire est, quant à lui, un outil critique tel que George Grosz, Paul Hausmann, et d'autres l'ont exploité. La technique du collage a toujours provoqué une polémique sur la combinaison revendication esthétique/revendication politique.

³²⁷ Lucy R. Lippard, «Le Pop Art en Europe et au Canada», Lucy R. Lippard, Lawrence Alloway, Nancy Marmer, et Nicolas Calas, *Pop Art*, London : Thames & Hudson, 1997, p. 174.

³²⁸ Tilman Osterwold, *Pop Art*, trad. Wold Frunhtrunk, London : TASCHEN, 2007, p. 132.

³²⁹ Laurent Baridon & Martial Guédron, *L'art et l'histoire de la Caricature, op.cit.*, p. 281.

Cette controverse se reflète particulièrement clairement dans le travail collectif de Guy Debord et Asger Jorn. Les années 1950 ont vu une grande partie de l'activité s'épanouir en Europe, un véritable réexamen de l'univers théorique relatif à la pensée esthétique. Debord a lui-même réalisé des collages de morceaux de textes et de cartons assez librement disposés, recouverts de raccords à l'encre. Pour Debord, *La Société du Spectacle*, vivant sur l'héritage de l'impérialisme et du colonialisme, a un besoin urgent de se trouver confrontée à une opposition révolutionnaire. Les collages de Debord affichent un certain dédain pour les subtilités formelles. Guy Debord publie en association avec le travail de l'avant-gardiste danois Asger Jorn sous le titre de *Mémoires* en 1959. Ce livre, qui constitue la principale illustration de l'idée situationniste de « jeu collectif », comprend des fragments littéraires et des parties découpées d'un plan de Paris disséminés librement sur, sous ou parmi les lignes et les tâches de couleur disposées en coulures par Jorn. Dans ce livre, ils ont fait le collage en combinant l'art et la politique. Debord a coupé des images et des textes dans des recueils de poésie et des romans, des livres d'histoire et d'économie politique, des journaux et des scénarii, des publicités et des bandes dessinées. Jorn a peint les lignes et les tâches sur ces images et ces textes. Ce livre montre une critique ironique et amère de la société de consommation en utilisant la masse commerciale.

Son utilisation du collage³³⁰ et le concept de « Détournement » est central pour les situationnistes. Cependant, quelques artistes de cette période de l'art expriment une critique de leur société sans être liés par l'esprit du temps des moyens politiques. La politisation de l'art était toujours problématique. Au delà d'une des intentions essentielles des collages d'objet, la politisation présente l'exagération de l'ordre, de la propreté et de la morale qui semble bien être la caractéristique d'une société de consommation agressive et éducatrice. L'action des images politiques et manipulatrices des mass-médias, leur esthétique autoritaire

³³⁰ Jorn s'essaie aux travaux de collage de 1964 à 1970, comme dans *Le Vertige de l'Horizontale* (1969). Jorn, lui, non plus, n'est pas créateur à répéter une formule pour être sûr d'être reconnu, mais, quand, par exemple, il emprunte la voie des affiches lacérées ouverte par Hains et Villeglé en 1969, nul doute qu'il ne fasse du Jorn (comme dans ses collages des années cinquante). [...] Il reste d'ailleurs très intéressant de constater combien il se moque de reprendre le procédé des « affichistes » avec quelque dix ans de retard. Son propos n'est en effet absolument pas l'innovation technique, lui semblant péripétie. Son propos demeure la recherche formelle. En ce sens, il définit avec vigueur le rôle de l'artiste : un inventeur de formes uniques. Aujourd'hui, peu lui importerait probablement de faire de l'infographie (qu'il pourrait éventuellement utiliser, comme les affiches lacérées) ou des toiles, à condition d'élaborer des agencements singuliers portant sa marque. La fonction de l'artiste, déliquescente parce que se confondant avec les supports qu'il utilise ou qu'il fait fabriquer (certains artistes devenant en fait des sortes de P.M.E. en faisant travailler d'autres pour réaliser des pièces), est celle d'un inventeur direct de formes. Laurent Gervereau, *Critique de l'image quotidienne : Asger Jorn, op.cit.*, pp. 137-139.

et récupératrice se reflétera chez bon nombre d'artistes européens à la fin des années 60 et au début des années 70.

Bien que Jorn, de son propre aveu, ait valorisé l'acte même de création plus fortement en contradiction avec le point de son travail sur le matériau et le pictural, ce désaccord l'a conduit à la rupture d'avec le mouvement situationniste en 1961. Du fait que Jorn a refusé la politisation de l'art, l'expression politique extrême ou la fixation d'un « -isme » pour qualifier/classifier son idée libre, il a continuellement essayé de modifier sa place dans le mouvement artistique contemporain. Cependant, Jorn a souvent continué à soutenir le périodique des situationnistes avec des articles et des financements. Par un mélange des genres entre « haut » et « bas » de l'art, et de l'objet véritable de l'art. La méthode de ce collage se réfère à la pratique des œuvres d'art chez Jorn afin de subvertir les matériaux culturels préfabriqués, de manipuler la manière et de se livrer à la critique de la société³³¹. Son art ne relève pas d'un mouvement politique ou de propagande, mais représente un art actif pour présenter sa société. Cette perspective met en parallèle les œuvres de Kurt Schwitters et d'Hannah Höch qui agissent différemment des autres, tels que Pablo Picasso ou John Heartfield.

Quelques unes de ces œuvres, dont un collage réalisé par Schwitters, *For Käte (Pour Käte)* (fig. 57) en 1947, utilisait pour la première fois la bande dessinée. Schwitters, qui avait déjà fait ses premières expériences avec le collage et l'assemblage avant 1920, combinait des tickets, des slogans publicitaires, des photos, des lettres, des signes graphiques, des coupures de journaux et d'autres matériaux pour en faire des tableaux et des reliefs qui insistaient sur des objets du quotidien dans l'intimité d'une composition cubiste³³².

Plusieurs photomontages de Hannah Höch datant de cette période traitent de la politique et des figures politiques nazies tout en étant souvent liés au sexe³³³. Spécialement, Après l'apogée du mouvement dada à l'été 1920, Höch se sent de plus en plus libre de suivre sa propre voie. Elle quitte Hausmann en 1922 et se libère de la pensée dada, se rapprochant de Schwitters. Hannah Höch réalise, entre la fin des années 1950 et 1970, des collages aussi incisifs que ses œuvres de pionnière du mouvement Dada. Avec des fragments de magazines en couleur (en particulier *Life International*) déchiquetés au point de devenir méconnaissables, elle compose des collages de style informel, en introduisant souvent un fragment figuratif unique évoquant la séduction féminine et les fantasmes induits par le regard féminin.

³³¹ Helle Brons, *Asger Jorn, op.cit.*, p. 103.

³³² Tilman Osterwold, *Pop Art, op.cit.*, p. 136.

³³³ Brandon Taylor, *Collage-The making of Modern Art, op.cit.*, p. 47.

Dans ces œuvres parodiques mais moins agressives qu'avant, elle revient souvent à l'imagerie qui était la sienne dans les années 1920, utilisant les yeux, les jambes, les lèvres et les distorsions d'échelle comme autant de références sexuelles. Evoquant les nouvelles œuvres sérigraphiées de grand format de Rauschenberg, elle remarque que des presses géantes produisent des épreuves de plusieurs mètres de long, et que la photographie en couleur permet d'offrir, sans limite, des matériaux fascinants³³⁴. Dans l'œuvre d'Hannah Höch, *On With The Party*, (1965) (fig. 58) après une incursion dans l'abstraction, au cours des années 1950, elle réintroduit ici une femme ambiguë, qui n'est pas sans évoquer le style de Picasso, dans une scène festive.

Pour traiter de la crise de l'esthétique du collage à partir des années 1960, il faut d'abord considérer de nombreux autres sujets. Si les découvertes des pionniers du modernisme, en particulier les juxtapositions de Dada et du surréalisme, aussi que le style graphique du constructivisme, ont inspiré, au cours des années 1960 et 1970, un grand nombre de projets qui visaient à prolonger les découvertes du passé, le paradoxe n'est qu'apparent.

L'intérêt de notre étude porte plus sur le collage de Höch et de Schwitters que sur d'autres collages du Dada Berlin, style souvent utilisé par la propagande et l'art politique pour ses formules stimulantes et ses expressions fortes. Mais le geste critique du collage est saisi avec une technique magnifique par les jeunes artistes dans l'art urbain. En même temps, cette méthode de collage inspire les affichistes. Jacques Villeglé insiste sur les facteurs déterminant ses œuvres de décollage.

« Johannes Baader, En 1919, Baader commença à faire des photomontages, ses montages dépassaient toute mesure par leur quantité formidable et leurs formats. [...] Avec cela il créa une sorte de collage-littérature ou collage-poésie. [...]

Je me distingue, par contre de Malet et de son équipe imaginaire, par la prise de possession de cette tranche de vie au profit de la peinture, mais aussi par la découverte de Lacéré Anonyme. [...] Je pense, et Arp ne me contredirais pas qu'au geste de l'impulsif de la rue ne s'oppose pas cette tendance naturelle à l'action que plus ou moins chacun possède. D'autre part, l'art est de l'homme et l'homme est de la nature. Que ma main sache terminer le geste ébauché d'un inconnu, d'en tirer

³³⁴ Voir C. Lanchner, « The later adventures of Dada's Good Girl : The photomontage of Hanna Hoch after 1933 », dans catalogue d'exposition, *The Photomontages of Hanna Hoch*, Walker Art Centre, 1996, p. 147 : Brandon Taylor, *Ibid.*, pp. 195-196.

gloire serait mais comme de revenir au jeu de dupes qu'est devenu l'exercice du dessin et de la peinture »³³⁵.

Bien sur, la « destruction » et la « construction » pour le collage et le décollage sont des métaphores imprécises. Car, comme le décollage révèle une surface existante dessous, il est donc constructif, et offre par collage de fragments déjà détachés l'image du démantèlement précédent³³⁶. C'est cette qualité qui distingue le travail de l'artiste de décollage plus méthodiquement que celle de leurs prédécesseurs d'avant-garde dans leur contexte historique. Et ce, qu'il s'agisse de la poésie surréaliste automatiste et idéographique de Calligrammes d'Apollinaire, ou bien de la poésie sonore dada (Arp, Hausmann et de Tzara en particulier) ou encore de la libération conditionnelle de Marinetti dans liberté. Benjamin H.D. Buchloh explique une différence entre le collage et le décollage :

« En revanche, le processus de décollage introduit un certain nombre de caractéristiques différentes dans le paradigme du collage. Tout en continuant une attitude explicitement anti-picturale dans son attaque contre les formes avancées de la culture de masse urbaine telles que celles régissant la langue qui contraint et suspend les pratiques traditionnelles de représentation artistique, il rompt le paradigme de collage à la fois en termes de *matériaux* et de *procédures*. Plutôt que de construire un nouvel univers pictural de l'affluence de détritiques industriels et des langages et des signes de la culture de consommation, il limite ses choix pour les images et les messages de la publicité urbaine, les affiches trouvées sur les panneaux publicitaires ou dispersées sur les murs des rues de la ville »³³⁷.

Le collage et le décollage étaient deux réponses parmi d'autres pour une nouvelle conscience de la ville comme un terrain de matière dégradée mais utilisable, celui dont la

³³⁵ Jacques de la Villeglé, « L'affiche lacérée : ses successives immixtions dans les arts », *op.cit.*, pp. 39-41.

³³⁶ Brandon Taylor, *Urban Walls : A generation of collage in Europe & America*, New York & Manchester : Hudson Hills Press, 2008, p. 9.

³³⁷ "By contrast, the process of *décollage* introduces a number of different features into the paradigm of collage. Even while continuing an explicitly antipainterly attitude in its attack on the advanced forms of urban mass culture as that governing language that constrains and suspends traditional practices of artistic representation, it ruptures the collage paradigm both in terms of its *materials* and *procedures*. Rather than constructing a new pictorial universe from the affluence of industrial detritus and the languages and signs of consumer culture, it limits its choices to the images and messages of urban advertisement, the *affiches* found on billboards or dispersed on the walls of city streets." Benjamin H.D. Buchloh, "From Detail to Fragment : Décollage Affichiste", *October*, vol., 56, Spring, 1991, p. 107.

propriété pourrait être débattue et même changée. Nous recherchons justement à savoir comment ces deux techniques ont concouru pour la domination picturale dans les années d'après-guerre. Pierre Restany déclare :

« Le collage est l'attitude adjonctive par excellence. Issu des papiers collés cubistes et futuristes et des compositions de Schwitters, le genre, après une courte éclipse, a connu un considérable regain de faveur à partir de 1954, un peu partout dans le monde mais plus particulièrement en Europe et surtout à Paris. Le collage est avant tout une construction formelle, par superposition, amalgame, combinaison d'éléments ajouté. [...] »

La vogue actuelle de l'affiche lacérée venant se greffer sur ce renouveau du collage a engendré une confusion habilement exploitée par les habitués spécialistes de l'opportunisme artistique »³³⁸.

Nous pouvons voir maintenant comment cette aventure au début de décollage, faisait déjà partie d'une tradition d'avant-garde au moment-même où elle a été « créée ».

Après l'invasion de l'Allemagne nazie, les murs deviennent un site de propagande politique intense et d'interdiction fasciste. Puis, après la libération du fascisme allemand, ces mêmes murs deviennent le support d'une forme assez différente de propagande et une subtile forme de violence: les stratégies nouvellement conçues de publicité, initiatrices de la nouvelle culture émergente des consommateurs dans les années 1950³³⁹. Mais l'enregistrement photographique de Brassaï des gestes de graffiti réintroduit une préoccupation plus large pour les écritures primitives brutes de l'agent anonyme, par le biais d'un chiffre qui ressurgit sur des ruines de la Seconde guerre mondiale³⁴⁰.

Dans le prolongement direct de l'attraction surréaliste dépassée, ces interlignes urbaines et leurs formes d'épaves de publicité seraient maintenant devenues des lieux où l'articulation d'une nouvelle rébellion artistique pourrait être inscrite. La spécificité de l'esthétique de décollage devient encore plus apparente en comparaison avec d'autres conceptions artistiques de résistance, à travers les gestes d'intervention que les artistes se proposent de réaliser face au choix de diminution de l'intervention sociale dans les espaces publics. Les enregistrements des affichistes et leurs gestes par affiches lacérées anonymes préfigurent d'articuler un geste

³³⁸ Pierre Restany, *Les nouveaux Réalistes*, *op.cit.*, p.66.

³³⁹ Benjamin H.D. Buchloh, "From Detial to Fragment : Décollage Affichiste", *op.cit.*, p. 98.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 101.

impuissant de la rébellion dans un espace urbain abandonné et dans un milieu d'obsolescence. La technique du décollage, puis du collage, consiste à arracher des affiches, à les reporter sur toile pour les déchirer à nouveau.

L'affichiste utilise les actes des vandales anonymes de propagande et acquiert une nouvelle agressivité directe par ces actes de collaboration. Les affichistes résistèrent à toute quête d'une activité d'avant-garde critique révolutionnaire. Cela les conduisit à une attitude réactionnaire pure et simple au regard de la réalité politique de la Ve République. Dans le cas de Dufrêne, Hains, et Villeglé, cependant, cela les a conduit à une situation paradoxale qui a transformé la structure interne de l'objet esthétique, mis l'accent sur la nature collaborative du projet artistique tout en démontrant une relocalisation de la pratique artistique dans l'espace urbain collectif de la culture développée de la consommation industrielle³⁴¹.

À partir de ces différences, le mouvement du Nouveau Réalisme peut être reconsidéré par Pierre Restany. Depuis la fin des années 1940, ceux qu'il est convenu d'appeler les Affichistes, décollent des affiches déchirées et les exposent dans les circuits de l'art, galeries privées ou musées publics. Une activité de collectionneur est métamorphosée en pratique artistique : Hains, Villeglé ou Rotella, Vostell recueillent dans la rue des œuvres déjà faites, se les approprient et nous les offrent. Sur ces lacérations, il n'y a que très rarement des graffitis³⁴². C'est pourquoi l'appropriation d'affiches pratiquée par Rotella, Hains, Villeglé et Vostell³⁴³ doit être étudiée en tenant compte de leurs spécificités et de leurs différences.

Vers 1953, Hains s'est lié d'amitié avec Guy Debord, Yves Klein et d'anciens membres du mouvement lettriste, d'inspiration surréaliste. Les « peintures » de Hains, à base de lacérations d'affiches, semblent plus à l'écoute de l'actualité politique que les travaux contemporains de Rotella. Des affiches électorales, des slogans et des graffitis apparaissent dans des œuvres telles que *Paix en Algérie* (1956) (fig. 59), montrée pour la première fois dans le cadre d'une exposition conjointe avec Villeglé à la galerie de Collette Allendy en 1957, exposition organisée sous un titre percutant : « *Loi du 29 juillet 1881* », en référence à

³⁴¹ *Ibid.*, p. 110 : Jacques de la Villeglé, « Léo Malet », *Urbi et Orbi*, Mâcon : W., 1986, p.149

³⁴² Denys Riout, Dominique Gurdjian, Jean-Pierre Leroux, *Le Livre du Graffiti*, *op.cit.*, pp. 52-53.

³⁴³ Les premiers dé-collages d'affiches de Vostell datent de 1954, et l'action de décoller fut à l'origine du mouvement Fluxus. Vostell utilise, intègre et compose à partir de l'objet-affiche, pour élaborer un art total où se mêlent théâtre, poésie, peinture. Les premiers happenings, en 1959-60, reposaient sur la participation du spectateur. Vostell abandonna le dé-colle/age pour l'effaçage.

la loi qui régleme l'affichage, détournée ici avec ironie en montrant ce que Villeglé appelle le « lyrisme sans permission »³⁴⁴.

Entre-temps, à Paris, la rencontre en 1955 entre Hains, Villeglé et François Dufrêne est importante, car elle permet d'établir un lien entre le mouvement affichiste parisien³⁴⁵. En 1950, Hains invente le concept de l'« ultra-lettre » et déforme les mots à l'aide du verre cannelé déjà utilisé pour ses photographies hypnagogiques. La création d'un langage, le langage de l'illisible, met au défi toute tentative de lecture possible et assure l'autonomie des œuvres. C'est à l'intérieur de cette problématique que les œuvres de Hains et de Villeglé prennent des chemins différents. 1954 est la dernière année de leur collaboration. Villeglé continue à collectionner les affiches de façon radicale, Hains élabore sa relation discours/forme.

Malgré la similitude des apparences morphologiques, les premières divergences d'idées commencent à se faire jour dans les sélections individuelle. Il est donc important pour les deux artistes que, dans un premier temps, Jacques de la Villeglé réalise un décollage des panneaux publicitaires de la ville présentant l'intérêt de graffitis anonymes, et que, par la suite, le second artiste, Mimmo Rotella, avec sa perspective critique sur la société de consommation, connecte également et étudie les facteurs du Pop art et les éléments de la critique européenne à travers sa propre méthode de décollage. Ils commenceront à intégrer les graffitis dans le cadre de leurs tableaux dans les années 1980. La lacération d'affiche présente l'un des gestes

³⁴⁴ Villeglé, « L'affiche lacéré: ses successives immixtions dans les arts », *Leonardo*, Vol.2, 1969, p. 37 : Brandon Taylor, *Collage-The making of Modern Art*, op.cit., p. 150.

³⁴⁵ La rencontre avec Dufrêne eut lieu en 1954. Dufrêne, poète lettriste intéressé par les cris-rythmes, et ultra-lettriste en hommage à l'inventeur de l'ultra-lettre, débuta sa collection d'affiches en 1957. Son intérêt pour les dessous d'affiches lui permit de lier ses recherches poétiques et phonétiques sur l'audible/inaudible à la question du lisible/illisible, du visible/invisible. Il participa pleinement à l'élaboration de cet appareillage verbal et théorique proche du dadaïsme par son esprit délibérément provocateur et son projet de destruction des valeurs traditionnelles au moyen du langage.

Dufrêne demeure « totalement indifférent » aux affiches lacérées de Hains et Villeglé jusqu'à leur exposition du mois d'octobre 1957 chez Collette Allendy. Dès lors, Dufrêne commence à réaliser ses propres versions des collages-affiches *dos*, *dessous* et *envers*. Il semble que cette activité soit révélatrice du désenchantement que Dufrêne ressent vis-à-vis de l'avant-gardisme sous sa forme révolutionnaire traditionnelle. Les *décollages* de Dufrêne de la fin des années 1950 demeurent attachés à une conception littéraire de la variabilité sémantique, de l'ambiguïté et du potentiel humoristique du lexème ou de l'unité alphabétique. Alors, le scepticisme politique de Dufrêne n'est pas partagé par Debord et les autres membres d'IS, pour qui les méthodes provenant d'une esthétique nouvelle du collage prennent une importance cruciale.

Catherien Bompui, « Les affichistes face à l'histoire ou l'histoire de l'Action non-Painting », *Face à l'Histoire 1993-199*, op.cit. : *L'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris : Flammarion, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Du 19 décembre 1996 au 7 avril 1997, pp. 285-286.

spécifiques de la sociologie des masses urbaines³⁴⁶. Dans notre étude, nous approfondirons les œuvres de Rotella et Villeglé. Ils présentent bien la société de consommation et les problèmes posés par les graffiti comme le vandalisme, un geste pratique, une relation avec le public et l'espace public.

2.2. L'image Pop de Mimmo Rotella dans l'affiche publicitaire

Domenichino (Mimmo) Rotella, de 1945 à 1951, peint des toiles abstraites et figuratives. Batteur de jazz, il est également le créateur d'une forme de poésie phonétique qu'il appelle *epistaltici* et qu'il interprète en public avec enthousiasme, suivant l'exemple des machines sonores futuristes de Russolo. Rotella abandonne la peinture à son retour à Rome fin 1952, après une année passée aux Etats-Unis. Rotella se tourne alors vers la texture matérielle de la ville de Rome et, en particulier, ses couches superposées d'affiches de spectacles et ses surfaces murales délabrées³⁴⁷. Il a découvert l'affiche publicitaire comme moyen d'expression, et a inventé la méthode de déchirement qu'il devait utiliser toute sa vie.

Toutefois, l'intérêt de l'artiste italien, surtout le futuriste, n'était pas tourné vers la découverte d'une potentialité de l'écriture poétique, mais plutôt vers une immersion dans les terreaux des dialectes et de leurs sonorités pour les employer à l'instar d'expressions de soi. Mais, en ce qui concerne Mimmo Rotella, cela revient à tourner son attention vers l'affiche publicitaire, et tout particulièrement les affiches de films, appartenant à la culture populaire et médiatique, qui englobe tous les espaces, personnel et social, naturel et urbain. Rotella évolue entre la tradition du collage et les expériences abstraites, la lacération linguistique du mot et les émergences métriques, avec lesquelles il entend attaquer le langage en tant que moyen de communication. Ce n'est donc pas un hasard si ces dernières confluent, en 1953, dans un geste de plongée au sein du réel urbain, lors du passage de la page au panneau, vecteur des affiches publicitaires³⁴⁸.

Pour ses décollages ou « affiches lacérées » réalisés en 1953 et exposés en 1954, Rotella enlève des fragments d'affiches publicitaires déjà déchirées, les colle sur la toile et parfois les déchire à nouveau afin de former des textures imprévues. A la fois sensuelles et critiques, les

³⁴⁶ Pierre Restany, *Les nouveaux Réalistes*, *op.cit.*, p. 59.

³⁴⁷ Brandon Taylor, « Collage-The making of Modern Art », *op.cit.*, p. 147.

³⁴⁸ Germano Celant, *Mimmo Rotella*, *op.cit.*, pp. 20-21.

affiches lacérées occupent un large format, celui des grandes peintures de chevalet, d'une manière à la fois captivante et apocalyptique.

Mimmo Rotella, sans rien connaître de l'activité de Hains et de Villeglé, réalise des collages à base de lambeaux d'affiches qu'il déchire lui-même pour leur donner une forme nouvelle. Rotella expose pour la première fois en 1954 à l'Art Club de Rome, des affiches déchirées. La rencontre avec Hains, Villeglé et Dufrêne a lieu en 1960. À propos de ces collages, dont la méthode diffère sensiblement de celle des décollagistes français, Restany emploiera l'expression de « double décollage ». Rotella pratiquera le « double décollage » jusqu'en 1959 et exposera les tableaux abstraits ainsi obtenus dès 1955 à Milan³⁴⁹.

Pierre Restany distingue les œuvres de Rotella à son article, « Un demi-siècle de culture urbaine » dans l'exposition rétrospective de *Mimmo Rotella*.

« La Manifestation est importante : elle regroupe 140 pièces réalisées sur l'art d'un demi-siècle, depuis les premiers déchirages et pré-décollages (1948-53), la période désormais historique des décollages de 1953 à 1965, et les séries successives du Mec-Art, de l'Art typographique, des *Blanks* et des sur peintures. [...] Cette réserve mise à part, je reconnais que l'exposition atteint son but : illustrer l'ampleur d'une œuvre qui constitue un témoignage visuel capital sur la seconde moitié de notre siècle, en nous offrant l'une des images poétiques les plus puissantes de sa légende urbaine »³⁵⁰.

D'abord, les années 1945-1951 que Mimmo va passer à Rome seront des années d'activité fébrile et de recherche intense. Dans son apprentissage de la peinture à travers la tradition cubiste et géométrique, il s'exerce à peindre des toiles post-cubistes et abstraites géométriques, mais il n'est pas satisfait. Ensuite, dès son retour à Rome en 1953, il découvre les affiches lacérées sur les murs. Jusqu'en 1957 l'artiste développe sa démarche affichiste dans un sens très particulier : sa technique sera celle du « double décollage »³⁵¹. La troisième catégorie, une rencontre de 1958 avec les nouveaux réalistes français, a été déterminante dans sa carrière.

³⁴⁹ Catherine Francblin, *Les Nouveaux Réalistes*, Paris : Editions du Regard, 1997, p. 43.

³⁵⁰ Pierre Restany, « Un demi-siècle de culture urbaine », *Mimmo Rotella : Rétrospective*, du 11 décembre 1999 au 3 avril 2000, Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice, pp. 13-21.

³⁵¹ Pierre Restany explique ce procédé : « Les affiches arrachées au mur sont reportées directement sur toile, est lacérées à nouveau par l'auteur, une fois collées sur leurs supports. Rotella opère ainsi un double contrôle opérationnel du matériau contingent, ce qui lui permet de réaliser des effets précis de composition et d'équilibre. Par ailleurs, il reporte indifféremment sur la toile le recto ou le verso de l'affiche, obtenant ainsi des

La composition est l'élément principal sur lequel travaille Rotella. Jusqu'en 1957, celui-ci parle de collage, et non de décollage. L'affiche publicitaire, la collection d'affiches sur le cinéma *Cinecittà*, participaient déjà des questions posées par le *Pop Art* et des *Combine Painting* de Rauschenberg³⁵².

Dès 1958, il commence à travailler progressivement l'image elle-même. Rotella qui a réalisé la série de *cinecittà* qu'il a travaillé à partir d'affiches de cinéma dans lesquelles il a isolé les visages et les silhouettes, et qui se construit avec des couleurs intenses. Il est indispensable de se reporter à un texte de Mimmo Rotella, paru à Milan en 1960 sur le sujet³⁵³.

« Je colle les affiches, puis je les déchire, ainsi, naissent des formes nouvelles, imprévisibles. J'ai abandonné la peinture de chevalet pour cette protestation..., Il s'agit d'une recherche qui s'applique non pas à l'esthétique, mais à l'imprévu, aux humeurs même de la matière. [...] Si je collais des couleurs, des formes variées sur des bouts de carton, les choisissant comme sur une palette, je résoudrais un simple problème de goût avec le secours d'une technique artisanale. Je déchire les affiches d'abord des murs, puis de la base du tableau : que de goût, que de fantaisie, que d'intérêt s'accumulent, se heurtent, se rejoignent de la première à l'ultime déchirure... »³⁵⁴

Rotella dissociait le collage du décollage, quoiqu'à l'analyse du texte on remarque qu'il développe son activité d'affichiste dans un sens singulier. Sa technique est celle du *double décollage* comme le définit Restany. Mimmo Rotella introduit dans son œuvre des images de personnages du monde du spectacle, surtout des vedettes de cinéma, provenant de fragments d'affiches du cinéma italien, créés dans le complexe de *Cinecittà*, tout près de Rome, en utilisant les affiches pour les films de Rossellini, Visconti, Fellini, mais aussi pour les productions américaines doublées en italien.

compositions homogènes de lacérations positives ou négatives ». Pierre Restany, *Les nouveaux Réalistes*, op.cit., p. 82.

³⁵² Rotella est tout de même invité à participer à *The Art of Assemblage* qui se tient au Museum of Modern Art de New York, en octobre 1961, événement auquel il participe en compagnie des protagonistes de l'assemblage historique et contemporain. Une reconnaissance américaine qui se poursuit en 1962 avec l'exposition *New Réalistes* à la Sidney Janis Gallery, où les travaux du groupe des Nouveaux Réalistes sont associés à ceux du futur pop américain, dont la présence est due aux fortes pressions de Leo Castelli, qui avait ouvert une galerie en 1957. Cité par Germano Celant, *Mimmo Rotella*, op.cit., p. 38.

³⁵³ « Crack », documenti d'art moderna, Ed. Krachmalnicoff, S.P.A. Milan, 12 juin, 1960, cité par Villeglé, *Urbi & Orbi*, op.cit., p. 162

³⁵⁴ Pierre Restany, *Rotella dal decollage alla nuova imagine*, Ed. Apollinaire, Milan, 1963, cité par *Ibid.*, p. 162.

Nous avons souvent dit que l'intérêt de Rotella pour l'atmosphère séduisante et survoltée de *Cinecittà* est révélateur des importantes différences culturelles existant entre les panneaux d'affichage romains du monde du spectacle et les affiches politiques parisiennes, mais cette distinction n'est peut-être pas très pertinente. Sur son œuvre, *Marilyn* (1962) (fig. 60), Restany a expliqué :

« Quand Mimmo Rotella déchire une affiche, il est capturé par un sentiment de l'importance de son action. Pour lui, c'est la seule façon concevable de s'approprier un aspect de la réalité dans toute sa totalité objective et sociologique »³⁵⁵.

Que fait-il ? En se posant cette question, Restany rend hommage à Rotella, grâce à qui *Cinecittà* est devenue une ville ouverte. Son atmosphère et les personnalités que l'on y rencontre ne sont plus des objets mythologiques, elles recommencent à vivre, à venir à notre rencontre.³⁵⁶ Entre 1958 et 1960 Rotella abandonnera peu à peu les compositions purement abstraites et le recours éventuel aux dessous d'affiches au profit d'une lacération plus figurée, c'est-à-dire plus soucieuse d'exalter tel ou tel détail de l'image-base. Cette évolution culminera dans la série thématique qui a été exposée à la galerie J. à Paris en 1962 sous le titre de *Cinecittà*. Pour la quatrième catégorie, dès 1963, Rotella met ses conclusions en pratique, systématisant le procédé du report photographique et assurant la transition entre le Nouveau Réalisme et la série de *Mec-Art*. La cinquième catégorie débute dans les années 80, pendant lesquelles il expose chez Marconi à Milan et ensuite à Paris chez Denise René ses *Blanks* : des affiches publicitaires oblitérées de larges bandes de papier bleu ou blanc que l'on trouve sur les emplacements d'affichage réservé lorsque le contrat qui fixait la date-limite de leur présence est arrivé à expiration. Quelques années plus tard, dans la seconde moitié des années 80, apparaissent les premières *Sovrapitture*³⁵⁷.

En septembre 1963, Rotella montre ses premiers reportages à Restany. Il s'agit d'une nouvelle tentative d'introduire une proposition, inhérente à des faits divers, tout comme le

³⁵⁵ "When Mimmo Rotella rips a poster he is captured by a sense of the significance of his action. For him it is the only conceivable way to appropriate an aspect of the real in all its objective and sociological totality." Pierre Restany, *Mimmo Rotella*, expo. Brochure, La Salita Gallery, Rome, 1961, cité par Brandon Tayler, *Urban Walls: A generation of collage in Europe & America*, op.cit., p. 17.

³⁵⁶ Brandon Taylor, *Collage-The making of Modern Art*, op.cit., p. 166.

³⁵⁷ Pierre Restany explique : 1) Le radar mental, 2) Rome I : La culture urbaine (1945-1951), 3) Rome II : la découverte et l'approfondissement du langage (1951-1964), 4) 1958 : une rencontre capitale, 5) Paris : Rotella nouveau réaliste et citoyen du monde (1964-1980), 6) Le retour à Milan : Mimmo a répondu à tout. Pierre Restany, « Un demi-siècle de culture urbaine », *Mimmo Rotella : Rétrospective*, op.cit., pp. 13-21.

pop-art, au caractère hasardeux du document photographique. C'est un passage du *high* au *low*, qui utilise la mémoire de la photographie, quelle qu'elle soit : « Je prends juste les images et je les photographie. Seul m'intéresse ce geste pur par lequel je m'approprie l'image et je la reproduis sur la toile »³⁵⁸. Ce procédé sera ensuite appelé *Mec-Art*.

À partir de 1966, il les transfère sur la toile ou sur de vastes feuilles de plastique, créant ainsi une série de travaux qu'il appellera *artypos* néologisme forgé à partir de la fusion des mots art et typographie, qui sont présentés pour la première fois à la Fenice de Venise, durant l'été 1966. Ce procédé est typique de la production industrielle des figurations, la seule différence étant que l'Artiste choisit ces dernières au moment de leur plus grand désordre communicatif. En entrant dans une imprimerie et en isolant des fragments d'imprimés colorés, l'Artiste accomplit une nouvelle plongée, non plus urbaine mais technologique, en se contentant d'isoler la dimension « irrationnelle » et chaotique de la construction de l'information³⁵⁹.

Germano Celant, dans son livre *Mimmo Rotella*, a bien classé les œuvres chez Rotella par ces séries. De plus, entre 1967 et 1968, Rotella assiste à un renversement des valeurs, qu'elles soient personnelles ou politiques, industrielles ou idéologiques, qui se concrétise dans le mouvement de 1968. Rotella sera à son apogée avec les affiches présentées sur les sujets sociaux, de la production et du sexe, au mois de mai, dans les rues de Paris, tandis que le mouvement s'étend à l'Amérique, avec les manifestations contre la guerre du Vietnam et Nixon, et à la Chine avec la révolution culturelle. Rotella est donc pleinement en syntonie avec les recherches de son époque qui, à la suite de John Dewey, se tournent vers Herbert Marcuse et Norman O. Brown, dont les théories sur le rapport entre « érotisme » et « société » se diffusent entre 1964 et 1967³⁶⁰. Germano Celant, dit des œuvres de cette période :

³⁵⁸ Germano Celant, *Mimmo Rotella*, *op.cit.*, p. 45.

³⁵⁹ *Ibid.*, pp. 46-47.

³⁶⁰ Il est intéressant de souligner que de telles stimulations – « ce sont là les choses nouvelles que m'inspire l'Amérique... – [...] » surviennent après avoir quitté Paris pour aller à New York où il séjourne jusqu'en avril 1968, tandis qu'en Europe arrivent sur le devant de la scène l'Art processuel et l'Art minimaliste, l'Arte Povera et l'Art conceptuel. Ce séjour est certes marqué par la fréquentation d'artistes comme Christo, Oldenburg, Tom Wesselman, James Rosenquist, Warhol, Robert Indiana, Alex Katz ; de galeristes comme Dick Bellamy, John Gibson, Ivan Karp du critique Alloway et des collectionneurs Holly Solomon, Morton Neuman et Harry Abrams ; mais il l'est aussi par des événements politiques comme la contestation étudiante, la crise du Vietnam, l'assassinat de Martin Luther King. [...] C'est donc l'explosion dans les bars et dans les clubs de la « Révolution sexuelle » avec ses rituels homos et sadomasochistes, avec la sortie du « ghetto » de toutes les minorités, et la « Sortie du placard » du « système des genres ». Parallèlement aux spectacles, Rotella conçoit à New York, toujours dans le cadre de l'érotisme et du pornographique, une proposition d'installation-événement pour la galerie Bonino : *Subjection* (1968), *Terror* (1968) Cité par *Ibid.*, pp. 48-49.

« Toutefois, la cible de Rotella était tout à fait actuelle, parce que la sortie de l'enfermement sexuel, de même que la pornographie, n'était pas encore un sujet dominant dans le monde de l'art »³⁶¹.

De fait, il avait déjà identifié « la Femme » comme étant *Marilyn*, apparaissant dans ses décollages des années 1970, et il s'adapte au cours du temps à d'autres « stars », comme Gina Lollobrigida et Sophia Loren, jusqu'à arriver dans les années 1990 aux stars du porno, comme Moana Pozzi, ou aux mannequins sexy de la mode et du glamour érotique : *Moana la scandalosa* (2002) (fig. 61). Mais, comme avec *Opération Sade* (1966) (fig. 62), il a déjà insisté sur la pornographie et la vision rapprochée du vagin, sa suite sadique semble indiquer que l'Artiste tourne son attention vers le monde de la communication érotique (*La Dolce Vita*, fig. 63) qui, à partir des années 1950 avec *Playboy*, puis en 1965 avec *Penthouse*, est accessible au grand public.

Ces sujets ont été composés grâce aux mêmes techniques du décollage et mais focalisés sur ses attirances sexuelles et sur ses relations amoureuses. Mais les années 1970 sont placées sous le signe de la crise politique, économique, culturelle et artistique. Et il reconstruit la situation artistique de l'époque comme le néo-expressionisme dans les années 1980.

À son retour de Paris pour vivre à Milan en 1980, Rotella a eu l'idée d'une série de *Blanks* (*Red Blank* (1980), fig. 64), affiches publicitaires effacées et recouvertes de feuilles vierges comme des publicités expirées. En 1984, on le vit, une fois de plus, travailler à l'aide de pinceaux et de couleurs acryliques pour créer le deuxième cycle de travaux consacrés au cinéma : *Cinecittà 2*. Plus tard, il a inventé plus que de la peinture, l'art du graffiti, avant que le terme n'ait été inventé. Il a compilé des signes, des messages d'amour ou des mots écrits sur des affiches qui ont été déchirés et collés sur la toile. Inspiré par la naissance du graffiti, Rotella crée des *sovrappitture* (1987) (*Virus* (1987), fig. 65) (*Happy End* (1993), fig. 66), où il intervient picturalement sur des affiches lacérées. Il utilise cette fois-ci des écrits anonymes, comme ceux qu'il est possible de lire sur les murs de la ville : signes, mots d'amour et slogans dans un double message politique.

Mimmo Rotella a présenté une imagerie plus proche du Pop Art par sa simplicité brute ou par ses références aux loisirs des masses, comme le cinéma. Il a exploré les rues à la recherche d'une iconographie contemporaine incluant marques commerciales et logos de

³⁶¹ *Ibid.*, p. 50.

sociétés, produits de consommation, vedettes du cinéma ou de la politique. Rotella a utilisé des publicités de cinéma et présenté la société passée au crible de sa critique. Il a donné vie au mur. Cependant, en utilisant des méthodes similaires, mais tout de même singulières, un artiste français s'est fait remarqué par son intérêt pour l'expression anonyme. Les artistes européens de l'époque se disputaient avec les forces esthétiques et sociales, dans la culture de masse de plus en plus agressive ; les jeunes artistes comme Robert Rauschenberg et Cy Twombly à New York dans les années 1950 ont inévitablement eu une approche et des effets très différents. Il a ainsi fallu que Villeglé s'aligne sur les exigences du grand art tout en utilisant une forme faible d'art urbain telle que les graffitis des murs.

2.3. Les œuvres de Jacques Mahé de la Villeglé et ses graffitis

Les affichistes considèrent l'invention de la palissade et le monde de la rue « comme un tableau », juste le temps de regarder le spectacle. Jacques Maché de la Villeglé et Raymond Hains ont une relation particulière : leur attitude provocatrice et l'interchangeabilité des rôles et des règles du jeu amènent ces experts artistiques à désigner comme art les objets qui exposent la critique du monde. L'affiche lacérée témoigne d'une conscience collective et politique, elle symbolise une forme de protestation. L'artiste choisit ce qui doit être sauvé de l'histoire du monde, il est en accord intellectuellement avec le sens des objets qu'il s'approprie³⁶². Ils recouvrent alors une nouvelle esthétique de la peinture basée sur le papier déchiré et collé, compatible avec les formes visuelles constituées, mais étroitement liées à la dégénérescence de la signification verbale³⁶³.

En 1949, Villeglé, prit l'identité d'un collectionneur et présenta les œuvres du lacéré anonyme dans l'atelier de Dufrêne. L'appropriation d'affiches lacérées anonymement en 1949 par Raymond Hains et Jacques Maché de la Villeglé marque une prise de position idéologique et élabore une nouvelle relation sujet/objet, après celles de Duchamp, de Breton et du surréalisme. Ce geste artistique fut d'une extrême « radicalité » dans le contexte de l'après-guerre³⁶⁴. C'est ainsi que *Ach Alma Manetro* (fig. 67), en 1949, a marqué des avancées

³⁶² Catherien Bompuis, « Les affichistes face à l'histoire ou l'histoire de l'« Action non-Painting », *Face à l'Histoire 1993-1994 : L'artiste moderne devant l'événement historique*, op.cit., p. 284.

³⁶³ Brandon Taylor, *Collage-The making of Modern Art*, op.cit., p. 150.

³⁶⁴ *Face à l'Histoire 1993-1994 : L'artiste moderne devant l'événement historique*, op. cit., p. 284.

significatives sur les plus petits collages du cubisme de Pablo Picasso et Georges Braque, du Dada de Kurt Schwitters et du surréalisme de Max Ernst et Hans Arp³⁶⁵.

Au mois de février 1949, déjà, ils dévoilent leur première longue frise d'affiches déchirées et lacérées, démontées de leurs panneaux et transférées avec le minimum d'ajustements sur de la toile. Ils transfèrent ainsi l'action artistique de l'espace privé de l'atelier vers l'arène publique de la rue, en même temps qu'ils font revivre la philosophie du ready-made³⁶⁶ sous sa forme la plus ostentatoire et la plus colorée³⁶⁷.

Ici, le langage survit en tant que réduction, bégaiement et ruine: *Bach* (la famille de musiciens), *Alma-Marceau* (la station de métro), *Metro*. C'est surtout dans ce sens que Villeglé (lorsqu'il travaille seul) s'inspire autant de l'art « noble » que des formes « pauvres » des graffitis urbains ou des murs de prison, dont de puissantes photographies avaient déjà été publiées avant-guerre par Brassai et par un ami de Camus, l'écrivain Benjamin Calet³⁶⁸. *Ach Alma Manétro* de Villeglé aurait émergé du contexte parisien de 1949. Le premier serait celui que les formalistes ont déjà donné pendant un certain temps : que les langues de la peinture, comme toutes les autres langues, fonctionnent en toute indépendance par rapport aux contextes historiques.

La création d'un langage, le langage de l'illisible, met au défi toute tentative de lecture possible et assure l'autonomie des œuvres. C'est à l'intérieur de cette problématique que les œuvres de Hains et de Villeglé prennent des chemins différents. 1954 est la dernière année de leur collaboration. Hains persiste dans l'élaboration de sa relation discours/forme, Villeglé continue en revanche à collectionner les affiches de façon radicale. Jacques Villeglé, dans *Le lacéré anonyme*, commence à élaborer son catalogue raisonné des affiches lacérées depuis 1970 : il choisit un classement thématique qui distinguera finalement neuf volumes, chaque volume se rapportant à un thème particulier qui peut lui-même être subdivisé :

³⁶⁵ Catherine Francblin insiste sur le fait que « Celles-ci révèlent une attitude qui non seulement ne doit plus rien à la pratique picturale, mais se distingue de surcroît de la pratique du collage telle que la mettent en œuvre aussi bien Braque ou Picasso, au début du siècle, que Arp ou Schwitters dans les années vingt ». Quelque temps avant l'exposition de Hains et Villeglé chez Colette Alledny, Brassai avait exposé à New York des photographies de graffiti. La beauté que le photographe avait su déceler dans ces inscriptions, souvent obscènes, tracées à la hâte, cette beauté méconnue, dédaignée, Hains et Villeglé la découvrent, eux, dans les affiches collées et arrachées à la sauvette par des mains inconnues. D'où le titre de l'exposition chez Colette Aleendy en 1957 : Loi du 29 Juillet 1881 ou le lyrisme à la sauvette. Catherine Francblin, *Les Nouveaux Réalistes*, op.cit., pp. 37-39.

³⁶⁶ Gérard Durozoi explique que la relation entre le ready-made tel que l'a conçu Duchamp et le décollage tel que le pratique de Villeglé, est très loin, quoi qu'on en dise souvent, d'être évidente ou simple.

³⁶⁷ Brandon Taylor, *Collage-The making of Modern Art*, op.cit., pp. 147-148.

³⁶⁸ Villeglé, *Urbi & Orbi*, op.cit., p.32 et p.108, cité par Brandon Taylor, *Collage-The making of Modern Art*, op.cit., p. 149.

- La lettre lacérée
- Sans lettres, sans figures
- Avec lettres ou fragments de mots
- Objets ou personnages lacérés
- Affiches de peintres
- Transparences
- Politique
- Dripping et graffiti
- Petits formats divers³⁶⁹

Cette division formelle et stylistique des œuvres est devenue l'une des bases importantes de l'étude de Villeglé. Mais cette recherche met l'accent sur deux catégories particulières classées entre d'une part, l'affiche lacérée : acte rebelle du public et d'autre part, le graffiti: langage social du public, qui montrent toutes deux des caractéristiques politiques/sociales. Cette méthode analyse le décollage et les graffitis comme l'a fait notre étude sur Mimmo Rotella. En d'autres termes, ce chapitre fonctionne sur la signification de l'acte anonyme, le miroir de l'époque à travers les affiches de la rue, et l'expression de la résistance du public, et se concentrera sur le fait que le graffiti lui-même ait pu devenir un mouvement artistique. Pierre Restany interprète :

« Les nouveaux réalistes considèrent le monde comme un tableau, la grande œuvre fondamentale dont ils s'approprient des fragments dotés d'universelle signifiante. Ils nous donnent à voir le réel dans les aspects divers de sa totalité expressive. Et par le truchement de ces images spécifiques, c'est la réalité sociologique tout entière, la bien commun de l'activité des hommes la grande république de nos échanges sociaux, de notre commerce en société qui est assignée à comparaître. Dans le contexte actuel, les ready-made de Marcel Duchamp prennent un sens nouveau. Ils traduisent le droit à l'expression directe de tout un secteur organique de l'activité moderne, celui de la ville, de la rue, de l'usine, de la production en

³⁶⁹ Voir Jacques Villeglé, *Le lacéré anonyme*, Paris : Les presses du réel, 2008.

série. [...] Le ready-made n'est plus le comble de la négativité ou de la polémique, mais l'élément de base d'un nouveau répertoire expressif »³⁷⁰.

L'intérêt de la villeglé pour la surface du mur, l'emprunt d'affiches lacérée de la rue par l'anonyme et les graffitis de rue correspond à sa réalité de la société, le caractère rebelle du public et son point de vue critique. L'attention qu'il porte au sens des graffitis et à leurs fonctions sociales appréhende une approche plus agressive de l'expression du public. Les signes qui flottent au-dessus de la surface des affiches mixtes et les graffitis à la bombe sur les affiches suggèrent sans filtration la réalité sociale. Comme le note Villeglé, l'intérêt de l'affiche déchirée est de constituer un « antidote contre toute propagande »³⁷¹.

2.3.1. L'affiche lacérée : l'acte rebelle du public

Villeglé travaille avec l'affiche lacérée. Pourquoi l'utilise-il ?

« Ma réflexions sur la peinture, sur la création, date de l'Occupation, il était alors beaucoup question dans la presse hebdomadaire de cette période frileuse, du divorce entre les intellectuels et le public. Ma détermination de faire une œuvre « populaire » daterait de cette époque, et je crois que de là vient la réticence envers mon œuvre de la part de certains intellectuels. [...] L'opinion populiste et romantique voulait que ce soit le peuple laborieux réduit au silence qui produisit des œuvres non conçues volontairement mais émanant de sa sagesse inconsciente. Les artistes devenant les interprètes de l'âme populaire, les intermédiaires de l'inconscient collectif »³⁷².

Il poursuit l'art collectif avec le public. Le choix ayant été considéré au départ, l'invention de la palissade est créatrice. Elle transcende la prise de conscience qui résulte de l'agrégation d'une multitude d'actions individuelles, d'un *collectif* créateur et anonyme.

³⁷⁰ Pierre Restany, *Les Nouveaux Réalistes*, *op.cit.*, p. 206.

³⁷¹ Catherine Francblin, *Les Nouveaux Réalistes*, *op.cit.*, p. 120.

³⁷² « Entretien de Villeglé avec Bernard Lamarche-Vadel », décembre, 1987, Bernard Lamarche-Vadel, *Villeglé : la présentation en jugement*, Paris : Galerie Fanny Guillon-Laffaille, 1990, pp. 44-45.

« Dès l'origine, j'ai prévu que le résultat de cet ensemble dépasserait celui fabriqué par le plus imaginatif des peintres de ma génération. La contrainte que j'allais m'imposer en étant attentif à l'œuvre d'une collectivité diffuse, m'accorderait plus de liberté que n'en pourrait obtenir l'artiste solitaire face à sa toile blanche »³⁷³.

Le lien que la dénomination *Lacérée Anonyme* pourrait établir entre les individus de ce groupement d'intérêt, qui par ailleurs s'ignorent et s'opposent, ne peut être le lien de l'affairement culturel³⁷⁴. Cette dénomination générique consiste à attribuer aux seuls artistes, Dufrêne, Hains, Rotella, Villeglé. Villeglé non seulement l'intérêt de l'affiche lacérée, mais également l'acte rebelle de l'anonyme. Les affiches lacérées qui recouvraient les murs de Paris et qui présentaient un caractère critique se trouvaient au point de rencontre ultime avec le public. Il dit également : « La lacération, geste physiologiquement proche de la nature animale, où éclate souvent l'absence de préméditation, d'idée préconçue, de parti théorique, est un *non* »³⁷⁵. Nous pouvons découvrir les œuvres suivantes : *Boulevard de la Bastille, 18 novembre, 1962, 122, rue du Temple, juin, 1968, Rue de Thorigny, juin, 1969, Rue Tiquetonne, Septembre, 1972*, etc. C'est lorsqu'elle est lacérée qu'elle interroge sur les questions sociologiques.

En même temps, Villeglé annonce qu'il déchire lui-même afin d'exprimer la résistance du public et de reconstruire l'espace esthétique. En conséquence, c'est une réflexion sur des messages critiques sur la société mis en reliefs pas l'intention de l'artiste. Mais c'est différent d'une production endommagée selon la configuration et le comportement de l'artiste. Cela se réalise simplement par l'intervention d'artiste. Ces marques de lacérations anonymes sont une démonstration publique de la société elle-même. Comme en ce qui concerne *Algérie-Négociation, 13 mai 1961, 122, rue du Temple, juin, 1968, Rue de Thorigny, juin 1969, Rue Tiquetonne, septembre 1972, Avenur Mac Mahon, 30, octobre 1958, 59, rue au Maire, 4 janvier 1961, Carrefour Turbigo, septembre 1967, Michel Lecomte, 12 décembre, 1973*, Villeglé les déforme par son intervention.

³⁷³ Villeglé, *Urbi & Orbi*, op.cit., p. 83.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 82.

³⁷⁵ Catherine Francblin, *Les Nouveaux Réalistes*, Edition du regard, 1997, p. 161.

Hains a découvert que les personnes déchiraient différemment les affiches à caractère politique et les affiche d'annonce simple. Il est possible que la lacération des affiches se fasse par une action légère et simple comme dans *Metro République, 10, décembre, 1971, Rue de Quintaine, 4, juillet, 1972, Picasso-La Pagode, février 1971*. Mais on peut également trouves des lacérations des affiches violentes et complexes comme dans *Avenue Mac Mahon, 30 octobre 1958*. Ainsi, la lacération est l'expression de la pensée et de l'émotion de l'actant.

Alors, il fait remarquer les mots et leur signification dans l’affiche lacérée. L’œuvre, *Algérie-Négociation*, 13 mai 1961 (fig. 68), présente les mots comme « ALGERIE » et « NEGOCIATION ». Dans cette œuvre, on peut comprendre que cette affiche avait inclus les négociations et la guerre entre la France et l’Algérie. Nous pouvons découvrir les affiches politiques dans les œuvres de Villeglé, mais son œuvre ne correspond pas/plus à une affiche de propagande. Malgré le fait que la méthode de collage politique soit une technique innovante dans l’histoire de l’art, ce collage/affiche a été souvent utilisé pour la propagande³⁷⁶. Mais Villeglé a livré des messages sociologiques et critiques par l’affiche lacérée anonyme que l’artiste ne présente pas le message politique, mais réfléchit leur société par le public. Kair Cabañas explique dans son livre « *Poster Archaeology* » :

« L’opposition bien rodée entre l’Internationale Situationniste et Nouveau Réalisme est dû non seulement au dernier cadrage discursif par Restany, qui a évacué toute signification politique et ambivalence dans le travail, mais aussi à la condamnation de Guy Debord de ses membres dans les pages du IS de Journal. Néanmoins, à la suite de la Seconde Guerre mondiale – un contexte marqué par le gouvernement français (et proposée par le consommateur de la culture) contrôle apparemment exclusif de l’espace du discours de la ville – le travail de Villeglé, comme celle de ses contemporains dans le IS, a démontré une préoccupation avec la manipulation idéologique de la puissance du langage.

[...] La même année 1963, dans le cadre du dernier salon de l’IS, Debord explique, « peinture abstraite » détournées « doit être comprise comme slogans que l’on pouvait voir écrit sur les murs ». S’applique aussi bien aux textes et mots comme en images, détournement est une procédure de citation et la réutilisation d’un élément d’origine dans un nouveau contexte afin de récupérer, un sens non-marchandisation différent »³⁷⁷.

³⁷⁶ Par exemple, Sergei Senkins, *Under the Banner of Lenin-To the Second Five Year Plan* (1931) et Rudolf Baranik, *Angry Arts* (1967), ces affiches politiques communiquent efficacement le message de la révolution socialiste. Leur signification est simple, restreinte, et immédiate. « ANGRY ARTS », « AGAINST THE WAR IN VIETNAM », par ces deux inscriptions, le message est clair pour tous, et n’est que cela. Si les artistes font une déclaration sur un sujet précis et de façon très directe comme les affiches politiques, le public va progressivement perdre son intérêt.

³⁷⁷ “The well-rehearsed opposition between the Internationale Situationniste and Nouveau Réalisme is due not only to the latter’s discursive framing by Restany, who evacuated all political significance and ambivalence in the work, but also to Guy Debord’s condemnation of its members in the pages of the SI’s journal. Nevertheless, in the aftermath of World War II – a context marked by the French government’s (and the rising consumer culture’s) seemingly exclusive control of the space of the city’s speech – Villeglé’s work, like that of his

Les conditions de généralisation du détournement se concrétisent cinq ans plus tard, en mai 1968. Pendant ce temps, plus de 600.000 affiches avec plus de 700 dessins ont été produites, Villeglé les archive, comme par exemple, les œuvres suivantes : « LA CHIENLIT C'EST LUI » dans l'œuvre *La Chienlit rue de Sévigné, 17 mai 1968* (fig. 69) ; « PLUS JAMAIS ça » dans l'œuvre *223, rue Saint-Martin, 'Une blonde qui nous vient...', 16 juin, 1968* (fig. 70) ; «UNITE, TRAVAILLEUR, ACTION», suffrage universel, la présentation proportionnelle dans l'œuvre *Gare Montparnasse – Rue du Départ, 12 juillet, 1968* (fig. 71)

Certaines des affiches des ateliers se trouvent dans les séries de mai 68 de Villeglé, y compris *La Chienlit rue de Sévigné*; et *223, rue Saint-Martin*, dont chacune comprend l'une des premières affiches produites par l'*Atelier populaire* de l'école des Beaux-arts. L'affiche illustre littéralement la reprise de conditions sociales au cours de cette révolution politique et culturelle, dramatise à travers son slogan que le langage et la parole ont fait partie de ce qui était en jeu lors des événements de mai. À cette époque, les mots ont agi et ont servi à transformer la réalité plutôt que de s'y conformer ou de la représenter. Dans ce contexte, alors, les lacérations suggèrent une récupération des murs par les forces critique sur leur société. Otto Hahn pense :

« Villeglé est devenu l'historien de son époque. Selon Sartre, l'Histoire n'est pas un concept, mais simplement une notion. De ce fait l'interprétation historique n'est pas une activité objective mais une projection personnelle. Villeglé à travers son tempérament, reconstitue le présent avec les témoignages objectifs qui s'affichent dans la rue »³⁷⁸.

Si Villeglé et Debord, aux commandes de l'IS à partir de 1957, reflètent des trajectoires différentes, leurs deux modes d'expression se télescopent à nouveau au moment de Mai 68. Jacques Villeglé et l'IS revendiquent l'héritage d'un usage artistique du langage incarné par la

contemporaries in the SI, demonstrated a concern with power's ideological manipulation of language. By 1962 the liberation of language played an increasingly central role in Debord's writings and Situationist theory. The same year, 1963, in the context of the SI's last exhibition, Debord explains, "'détourned' abstract painting should be understood as slogans that one could see written on walls." Applied as much to texts and words as to images, *détournement* is a procedure of quotation and re-use of an original element in a new context so as to reclaim a different, non-commodified meaning." Guy Debord, « All the King's Men », Tom McDonough, *Guy Debord and the Situationist International*, Cambridge, MA and London: MIT Press, 2002, p. 153, *Origine Internationale situationniste* 8, January 1963, pp. 29-33, cité par Kaira Cabaña, *Poster Archaeology, op.cit.*, pp. 106-108.

³⁷⁸ Villeglé, *Urbi & Orbi, op.cit.*, p. 82.

figure tutélaire d'Isou. Par ailleurs, ils sont travaillés par des questionnements identiques sur leur rôle politique. Au sein de l'IS, ces réflexions conduisent à une utilisation de l'imagerie spectaculaire, détournée et désamorcée par un emploi critique et offensif du langage, diffusée par ses revues et tracts, qui orientent la lutte contre la société des années 1960. Villeglé fait usage des mêmes outils de communication de masse que les situationnistes, mais il n'élabore pas, comme la prose situationniste tente de le faire, un contre-langage qui viendrait parasiter le discours dominant. Les affiches que Villeglé collecte alors ont pour matière non plus la propagande commerciale de l'époque, mais sa tentative de mise en échec, qui est elle-même brouillée par des lacérations en surface.

L'appropriation d'affiches par Villeglé, de manière différente par rapport aux situationnistes dans le IS, puisqu'il s'interroge sur la manipulation idéologique et politique par le moyen puissant qu'est le langage, et archive les aspects de la société par le biais d'une sélection d'idées anonymes.

2.3.2. Le graffiti dans l'affiche lacérée et l'alphabet socio-politique

Avant et aux côtés des œuvres de mai 68, Villeglé a également recueilli une série d'affiches lacérées dans laquelle graffitis et peintures en à la bombe jouent un rôle décisif. Dans le cas de ces dernières, la peinture a souvent une fonction similaire aux lacérations. Effacer le message de l'affiche est l'expression de l'anonyme réfléchi.

Des œuvres telles que *L'anonyme du Dripping* (1967) (fig. 72) ne soulignent pas seulement cette fonction, mais forge une nouvelle association avec *dripping painting* de Jackson Pollock. Alternativement, la pulvérisation de peinture a également été déployée comme un moyen rapide et efficace permettant de superposer un message politique par le biais des idéogrammes, comme dans *la rue du Faubourg du Temple* (1978) (fig. 73). Dans d'autres cas, les singles graffs sur une affiche particulière et sprays « non », comme dans *la rue de Thorigny* (1969) (fig. 74), où le graffiti est écrit en grosses lettres sur la surface de l'affiche et crée un geste audacieux. Une telle utilisation multiforme de pulvérisation de peinture a élargi le champ des possibles pour contrer le discours dominant à un moment historique qui a coïncidé avec la disponibilité accrue et la vente de bombes aérosols.

Villeglé avait été associé dès le début de son travail avec le groupe lettriste politisé en France. Bien qu'Asger Jorn ait démissionné du groupe en 1961, son travail sur l'affiche déchirée (1964-1969) et d'autres dégradations étaient des actes d'auto-conscience de plagiat

et de subversion qu'il considérait comme compatibles avec son programme de critique anticapitaliste. Debord et Villeglé poursuivent évidemment des buts bien différents. Mais ils partagent sans doute une volonté de propager leurs manœuvres, de faire en sorte qu'elles deviennent un mode d'appréhension actif pour la société, sans passer pour leurs instigateurs. Villeglé a ainsi longtemps estimé que ses décollages étaient une incitation pour le passant à prélever lui-même des affiches dans la rue, plutôt qu'à acheter les siennes dans une galerie d'art. De même, l'activité de Debord n'avait pas pour perspective de le poser en meneur d'une révolution, mais d'élaborer un système qui encourage les individus à changer leur rapport au monde, leur quotidien, de le prendre en charge. D'où leur désir de casser l'image classique de l'artiste, de modifier la notion même d'avant-garde, en créant pour les passants un dispositif dans lequel ils deviennent les acteurs impliqués du processus artistique et politique en train d'advenir. Dans ce contexte, la participation de Villeglé au Nouveau Réalisme, mouvement médiatisé pour lequel il n'a pas exprimé d'adhésion idéaliste, mais qui est une manière pragmatique de se faire connaître, peut paraître paradoxale. L'IS, dans l'un des nombreux articles qu'elle consacre aux avant-gardes qui lui sont contemporaines, pointe en effet la différence qui existe entre sa propre stratégie et celle de groupes comme le Nouveau Réalisme.

Villeglé et Debord, eux, choisissent d'investir ce dont ils ne sont pas les créateurs directs. Villeglé prélève des affiches qui étaient déjà présentes dans l'espace public, tandis que Debord, par le biais du détournement, qui sera l'un des apports les plus marquants de l'IS, réutilise des éléments de son environnement direct ou intellectuel, qu'il dispose dans un nouveau contexte.

« Les deux lois fondamentales du détournement sont la perte d'importance – allant jusqu'à la déperdition de son sens premier – de chaque élément autonome détourné et en même temps, l'organisation d'un autre ensemble signifiant, qui confère à chaque élément sa nouvelle portée. Il y a une force spécifique dans le détournement, qui tient évidemment à l'enrichissement de la plus grande part des termes par la coexistence en eux de leurs sens ancien et immédiat – leur double fond. Il y a une utilité pratique par la facilité d'emploi, et les virtualités inépuisables de réemploi »³⁷⁹.

³⁷⁹ « Le détournement comme négation et comme prélude », *Internationale situationniste*, n°3, décembre 1959, p. 10.

Les correspondances entre les collectes de Villeglé et les détournements situationnistes sont en vérité nombreuses. Elles sont à mettre en rapport avec le questionnement qui émerge à cette époque quant à la validité de la notion d'auteur³⁸⁰.

À travers *Rue du Temple vietnamien, 24 juin, 1967* (fig. 75)³⁸¹, nous pouvons comprendre que la collection de Villeglé d'affiches lacérées, de lettres déchirées et d'affiches politiques, au mois de mai 1968 et la série de décentralisation, sonde la relation entre langage et contexte dans l'espace public par le biais des graffitis anonymes.

En dehors de ce cas exceptionnel de primitivisme, le travail des affichistes a abandonné l'idée de la culture de la rue « brute » qui avait entouré l'approche précédente du graffiti. La forme des murs dont ils ont extrait leurs travaux n'a pas été façonnée par des « artistes isolés de la rue » mais par un collectif anonyme de forces, le hasard y compris. L'artiste, à son tour, agit comme un collecteur ou un commentateur plutôt que comme un générateur individuel de sens. Le modèle d'activité linguistique dans lequel le graffiti a été considéré comme une exploitation s'était déplacé d'une expression mettant l'accent sur la créativité innée à expression une mettant l'accent sur l'interaction sociale et la manipulation des conventions culturellement déterminées³⁸².

L'écho de cette histoire est manifeste dans les graphismes socio-politiques de Villeglé à partir de 1969 : une « héraldique de la contestation » et une « cryptographie populaire », inspirées par des précurseurs, de Geoffroy Tory à Victor Hugo, sont également instruites dans l'épisode de l'Occupation en France où la guérilla des signes opposait les croix de Lorraine à la francisque, le V de la victoire des alliés et des résistants aux symboles de Vichy ou de l'occupant. On la retrouve évoquée avec pudeur, au détour d'une référence ou d'une autre, comme dans le livre d'Henri Calet, l'ami de Camus, illustré par cinq photographies de graffitis laissés sur les murs de la prison de Fresnes par des résistants incarcérés, ou notamment dans sa description du désert culturel qui attend sa génération. Comme Miro recherche dans le monde primitif la force de tout recommencer, Villeglé aime les déchirures et les graffitis de son temps et de tous les temps³⁸³.

³⁸⁰ Fanny Schulmann, « Au café moineau, Paris, 1953 », Centre Pompidou, *Jacques Villeglé : La comédie urbaine*, Du 17 septembre 2008 au 5 janvier 2009, Paris : Musée nationale d'art moderne, centre Pompidou, pp. 49-50.

³⁸¹ Voir également *Rue Pastourelle, mars 1967*; *Rue du Temple, 12 avril, 1970*; *Rue Pierre Lescot, 3 mai, 1981*; *Rue au Maire, 15 mars 1983*; etc.

³⁸² Kirk Varnedoe, Adam Gopnik, *High & Low : modern art & popular culture*, op.cit., p. 91.

³⁸³ Laurence Bertrand Dorléac, « Changer de politique », Centre Pompidou, *Jacques Villeglé : La comédie urbaine*, Du 17 septembre 2008 au 5 janvier 2009, Musée nationale d'art moderne, centre Pompidou, pp. 20-21.

L'Alphabet socio-politique (fig. 76), transcription de signes, « symboles de forces étatiques, idéologiques, tyranniques, destructrices »³⁸⁴, devenus écritures, prélevés sur les murs parisiens, appartient à cette catégorie. Le réel est composite et contradictoire, mais supporte mal la description. Villeglé a appelé les graffitis dans la rue à « une nouvelle guérilla des signes » :

« Le 28 février 1969, de Gaulle reçoit Nixon. Je vois alors sur le mur d'un couloir de métro [...] L'impact des idéogrammes politiques ainsi assemblés primait sur tous les autres slogans anti-Yankees de l'heure »³⁸⁵.

Cette invention graphique, sur laquelle, en bon ravisser, il a spéculé, est devenue depuis lors internationale. Villeglé a décidé de montrer une grande affiche intitulée *Guérilla des écritures* (1982) dans laquelle il a présenté sa propre version de l'alphabet latin avec des éléments graphiques superposés comme le montre la première *Liberté de Parole*. Pourtant, plutôt que d'écrire une phrase, il a présenté les lettres en ordre plus ou moins « alphabétique ». Placé sur les panneaux publicitaires devant le Palais de Justice de Rennes et à Paris en Février et Juin 1982 respectivement, le graffiti a été fait pour exister dans cet espace d'exclusion. Mais plutôt que d'utiliser le travail du « graffeur anonyme » de présenter un point de vue unique, et ainsi faciliter son absorption homogène dans les médias mêmes contre lesquelles il travaille, l'affiche de Villeglé ne correspond ni à un mode contemplatif de la perception du musée, ni à la consommation spectaculaire du capitalisme tardif.

Guérilla des écritures constituait un refus de l'enregistrement des graffitis comme faisant partie intégrante de la déclaration d'une esthétique expressive qui a dominé le marché des années 1980. Dans les années suivantes Villeglé travaillera à déployer son alphabet sociopolitique dans divers contextes. Nous voulons plutôt regarder les graffitis dans un événement important. À partir de ce période, Rotella et Villeglé montrent l'intérêt des graffitis.

Après 1968, le travail de Villeglé intervient plus explicitement dans la critique des représentations idéologiques, ainsi que sur la participation de l'art dans le commerce. Pourtant, son approche, l'antithèse de l'IS politisée ainsi que de la critique de Daniel Buren de l'institution de l'art, est à la fois attendue et a coïncidé avec une génération d'artistes

³⁸⁴ J. Villeglé, entretien avec M. et Y. di Folco, dans *Jacques Villeglé. Alphabet socio-politique*, catalogue d'exposition, Poitiers, Musée Sainte-Croix, 2003, p. 48.

³⁸⁵ Villeglé, *Urbi & Orbi*, op.cit., p. 59.

postmodernes plus connus pour leurs « signes subversifs »³⁸⁶. Ces trois facteurs le distinguent de Mimmo Rotella avec *Sovrapittura*, parce que celui-ci peint des graffitis dans ses tableaux, alors que *l'alphabet sociopolitique* de Villeglé sort dans la rue pour être *in situ* la seconde moitié des années 80. Malgré leurs différences, ils sont tous deux très influencés et inspirés par la culture des graffitis, et cela se réalise dans leurs œuvres. Les graffitistes et les tagueurs ont envahi la surface des murs de la ville depuis les années 1970.

Cependant, par l'étude de ce chapitre, nous pouvons voir que Mimmo Rotella et Villeglé se sont intéressés aux murs dans leur époque. Ils ont eu la curiosité des graffitis et des signes de la rue depuis les années 1970, et cet intérêt, s'est donc reflété à travers leurs œuvres de manières différentes. Nous pouvons également découvrir l'expression des anonymes sur les murs de la rue depuis l'époque moderne. Et ce mode d'expression continue d'être exploré depuis l'événement de 68³⁸⁷. En même temps, à partir de 1960, la rue new-yorkaise est devenue le contexte archétypal exclusif. La culture populaire est celle qui se lit sur les murs de la ville, les titres des journaux dans les kiosques, les panneaux publicitaires ou les enseignes sur les façades, les affiches ou les graffitis.

Après l'événement de 68, les artistes de la nouvelle génération apparaissent plus soucieux d'examiner leurs points communs et de cultiver leurs différences. Ainsi, nous devons être capables de détecter l'atmosphère artistique européenne et d'avoir une approche critique, à la différence de l'art américain, sur la société de consommation. Le contexte intellectuel et politique de l'époque influe tout particulièrement sur la démarche des artistes européens. Beaucoup se montrent sensibles à la critique du capitalisme exposée par les artistes européens ainsi qu'à ses positions sur la pratique théorique et à un courant d'Avant-garde en Europe qui permette de relier les mouvements comme le Nouveau Réalisme, la Figuration narrative, le GRAV, le BMPT et le Support/Surfaces, et l'art urbain³⁸⁸.

³⁸⁶ Buchloh explique ce terme origine par Hal Foster, "Subversive Signs", in *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics* New York: The New Press, 1985, pp.99-118, cité par Benjamin H.D. Buchloh, "Villeglé : From Fragment to Detail" *op.cit.*, p. 459.

³⁸⁷ *Boulevard du Montparnasse, 31 mai, 1965* : 'La guerre n'est pas une loi de la nature Et la paix n'est pas offerte comme un présent', 'NON', 'VIETNAM(présomption)', 'Parti Communiste Français'; *Rue de Ménilmontant, 21 décembre 1968* : 'LUTTE OUVRIERE', 'pour la révolution dans le monde hebdomadaire d'information OUVRIERE'; *Rue des Quatre-fils, 31 décembre 1970* : 'A LA HAUSSE', 'L'ETAT NE NOUS TRANSPORTE PAS il nous roule'; *Rue Brantôme, 26 octobre 1971* : 'LA TELEVISION MENT', 'C'EST FAUX'

³⁸⁸ Il s'agit de représenter la réalité sociale pour asseoir les fondements d'une interprétation critique de son fonctionnement. Sur ce plan-là, et hormis des différences dans les procédés utilisés, l'esprit rebelle et

A des degrés divers, toutes ces tendances affichent un militantisme politique et social, en phase avec le climat idéologique européen, et en réaction, parfois vive, à la prépondérance américaine, au *pop art*, à l'art conceptuel et à Marcel Duchamp. Et l'intérêt constant sur les images et les tâches anonymes dans la rue fait apparaître un nouveau mouvement artistique hérétique, le street art.

3. Art et contestation dans la rue comme lieu d'action

Nous remarquons un changement particulièrement radical qui se produira dans d'autres domaines que la culture dont les frontières se confondent, entre l'espace des artistes d'avant-garde et de la culture de masse. Comme Thomas crow l'a écrit³⁸⁹, le rôle de l'avant-garde connecte et relie la culture haute et la sous-culture. Il y avait une convergence, en particulier à Paris dès 1968, entre les mondes de la musique rock, de la mode, de la photographie, des graffitis, du design graphique et de l'art visuel. Nous avons déjà étudié la valeur artistique de la culture populaire et des graffitis anonymes depuis le XIXe siècle, à travers lesquels nous nous sommes interrogés sur la légitimité de leur valeur esthétique, sur la culture populaire elle-même, et sur les caractéristiques du graffiti, et par lesquels ils ont présenté leur critique de la société. Ils avaient eu une attitude positive envers l'art populaire, tout en réalisant un geste critique sur leur société.

Avec la résistance du graffiti, sa valeur artistique, et sa conscience intellectuelle au sujet de la société, ils ont fait preuve d'un intérêt constant pour les graffitis et les signes de la rue tout particulièrement au cours des événements de 68. Leur caractère rebelle s'est révélé une source d'inspiration incroyable pour les artistes contemporains du fait, notamment, que les artistes de la rue revêtaient eux-mêmes une longue tradition politique. Et par-dessus tout, ils étaient

contestataire de la figuration narrative, lui aussi avide de liberté, n'est pas totalement aux antipodes de celui qui anime le Nouveau Réalisme. Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, *op.cit.*, pp. 87-89.

³⁸⁹ « L'avant-garde, porteur de la modernité, a été couronnée de succès quand elle a trouvé pour elle-même un lieu social dans lequel cette tension est visible et peut être exploitée. (The avant-garde, the bearer of modernism, has been successful when it has found for itself a social location where this tension is visible and can be acted on.) » Thomas crow, « Modernism and Mass Culture », *op.cit.*, p. 256.

étroitement liés au mouvement d'avant-garde comme le lettrisme et IS, cependant qu'ils avaient choisi une voie différente.

Au cours du mouvement de Mai 68, l'utilisation de l'affiche comme support de contestation et de création connaîtra un développement remarquable, avec la création de l'*Atelier populaire* des beaux-arts, où les slogans et les images sont parfois inspirés des publications de l'IS. Mais dans les mois qui suivent la révolte, l'influence des situationnistes sur le traitement des affiches de la capitale devient encore plus importante. Peu avant 1968, l'international Situationniste avait joué un rôle initiateur³⁹⁰.

Le monde capitaliste moderne tombe effectivement sous le coup de la critique révolutionnaire qui est sans cesse renouvelée grâce aux apports situationnistes quant au rôle critique de l'art, à la valeur de la vie quotidienne, et à une critique politique précise et non politisée. Les événements de mai-juin 1968 représentent indéniablement ce moment historique où le champ de possibilités de l'expression libre a explosé.

Comment le caractère critique du geste de l'artiste se reflète-t-il à travers son style ? En conséquence de ce mouvement culturel et politique, les artistes ont-ils été plus actifs et sont-ils plus facilement ou plus souvent sortis dans la rue pour partager leurs idées ? Comment procèdent-ils pour assurer la rencontre du mouvement du street art, en construction perpétuel, avec l'art urbain ?

C'est d'abord la parole qui se libère, dans les assemblées plus ou moins organisées, dans les slogans qui, sur les murs, réactivent des mélanges improbables de conscience politique et d'exigence poétique, dans les tracts et publications éphémères³⁹¹. En même temps, les slogans et les graffitis dans la rue pendant la révolution de 68, sont des représentations normatives, révérencieuses dans le ton, une récupération des positions idéologiques en vigueur dont ils sont le reflet, et qui sont bien éloignées de celles de l'IS.

Ensuite, nous étudierons le facteur artistique de cette période et la transformation du mouvement artistique conséquemment aux événements. Nous remarquerons que les artistes sortent dans la rue pendant et après mai 68. En général, ces artistes qui ressentent le besoin d'une alternative à, d'une part, un art élitiste favorisé par le marché de l'art et, de l'autre, le commerce sur la culture de masse. Ces artistes ne cherchent pas à faire de l'art pour l'art afin de procurer un plaisir esthétique. Ils souhaitent utiliser l'art pour réaliser des interventions idéologiques/critiques, en établissant une relation avec le spectateur dans l'espace public.

³⁹⁰ Denys Riout, Dominique Gurdjian, Jean-Pierre LeRoux, *le livre du graffiti*, op.cit., p. 61.

³⁹¹ Gérard Durozoi, *Le Journal de l'art des années 1960*, Paris : Bibliothèque HAZAN, 2008, p. 370.

3.1. Les mouvements d'art contemporain pendant les années 1960

À la fois héritière et critique des expériences dadaïstes et surréalistes, l'aventure situationniste trouve ses origines dans les activités du premier « groupe lettriste », créé à Paris en 1946. L'aventure est celle d'une bande de jeunes révoltés, bohèmes, désœuvrés et utopistes, qui s'intéressent au lettrisme le temps de définir un projet artistique et politique, révolutionnaire, destiné à dépasser l'art et à le réaliser dans la vie quotidienne³⁹².

Beaucoup d'artistes seront longtemps partagés entre la volonté de « dépassement de l'art » et le besoin de peindre, le rejet des courants dominants de la peinture contemporaine et l'espoir de découvrir de nouvelles voies créatives. La modernité que représentait l'IS, au-delà de ses analyses et de ses propositions, reposait aussi sur sa manière de s'exprimer. L'intégration et le détournement de bandes dessinées, de photos de films, ou d'extraits de photos-romans, dans leurs publications, n'ont ainsi jamais relevé d'une volonté décorative ou d'un second degré pré-branché, mais d'un véritable intérêt associé à une stratégie de communication mûrement réfléchie³⁹³. Mais Guy Debord et les situationnistes ont choisi une approche différente de ces artistes, facteur de ce qui suivra, à savoir la fin de sa relation avec Jorn.

« Nous devons présenter partout une alternative révolutionnaire à la culture dominante ; [...] amener par la critique et la propagande les plus avancés des artistes et des intellectuels de tous les pays à prendre contact avec nous en vue d'une action commune. [...] Nous devons mettre en avant les mots d'ordre d'urbanisme unitaire, de comportement expérimental, de propagande hyper-politique, de construction d'ambiances »³⁹⁴.

Le sens de cette expression situationniste devient l'expression politique de l'œuvre d'art et cette nouvelle génération ainsi que les suivantes seront nihilistes. C'est-à-dire qu'à la fois héritière et critique des expériences dadaïste et surréaliste, l'aventure situationniste s'est

³⁹² Laurent Chollet, *Les situationnistes : L'utopie incarnée*, Paris : Gallimard, 2004, p. 11.

³⁹³ Laurent Chollet, *L'insurrection situationniste*, Paris : dagorno, 2000, p. 14.

³⁹⁴ Guy Debord, « Rapport sur la construction de situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale », juin 1957, cité par édition établie par Gérard Berréby, *Textes et documents situationnistes 1957-1960, op.cit.*, pp. 22-23.

construite autour d'un projet de dépassement de l'art et de sa réalisation dans la vie quotidienne. Paradoxalement, c'est grâce à ses rencontres avec la littérature, la peinture, l'architecture ou le cinéma que ce courant s'est progressivement structuré avant de se radicaliser politiquement avec l'idée comme « destruction » et « anti- ». Les éléments de destruction du spectacle doivent précisément cesser d'être des œuvres d'art. Le départ des artistes a entraîné une transformation radicale de l'IS.

Thomas Crow décrit l'art contemporain pendant les années 1960 dans son livre *The Rise of the sixties* :

« L'art contemporain et le sort de son public »: tel était le titre d'un texte largement lu publié en 1962, au cœur de la période couverte par ce livre. [...] Les spectateurs ordinaires d'aujourd'hui, espérant cohérence et beauté dans leurs expériences imaginatives, sont confrontés à la place à des œuvres d'art déclarées existantes dans des dispositions de textes nus et de photos banales, dans des fabrications industrielles ne révélant aucun signe de la main de l'artiste, dans des produits commerciaux banales simplement transférés des centres commerciaux aux galeries, ou dans des spectacles éphémères et conflictuel dans lesquels les valeurs morales dominantes sont délibérément travesties »³⁹⁵.

Nous faisons une appréciation positif/négatif de l'art expérimental de cette période, plutôt que de chercher à savoir pourquoi il atteint des tendances de plus en plus extrêmes. Ses résultats, pétris d'un sens anti-esthétique de l'art et critique sur la société n'entraîne pas pour autant le rejet du public et des critiques artistiques. Ces actions artistiques sont toujours le caractère de « résistance » de l'art moderne, malgré les critiques de divers scientifiques, et elles ont été la cause développement des différentes variétés d'art critique et d'expression libre. Cependant les problèmes sont survenus quand ces actions innovantes sont devenues des objets commerciaux, le fruit d'une technique expérimentale excessive, et l'art politique une propagande, et se sont fixées aux deux extrêmes de la forme et du contenu de l'art.

³⁹⁵ “Contemporary Art and the Plight of its Public »: so ran the title of a widely read essay published in 1962, at the heart of the period covered by this book. [...] Ordinary viewers of today, hoping for coherence and beauty in their imaginative experiences, confront instead works of art declared to exist in arrangements of bare texts and unremarkable photographs, in industrial fabrications revealing no evidence of the artist's hand, in mundane commercial products merely transferred from shopping mall to gallery, or in ephemeral and confrontational performances in which mainstream moral values are deliberately travestied.” Thomas Crow, *The Rise of the Sixties*, New Haven & London : Yale University Press, 2005.

Ainsi que Thomas Crow l'avait déjà mentionné, la limite de l'avant-garde se trouve entre le cubisme et le dada Berlin, et l'art contemporain, depuis les années 1960, semble également s'être placé dans un contexte similaire. L'exploration des nouvelles formes n'est pas une application simple de techniques nouvelles et n'est pas seulement une préoccupation d'identité nationale, mais il consiste en l'effort des artistes qui déploient un nouveau langage artistique pour représenter leur époque. Bien entendu, ces œuvres héritent des époques antérieures qu'elles perpétuent et intègrent notamment les sujets, formes et styles déjà exploités une partie de l'art moderne. Cependant ils présentent encore plus de travail politique et socio-critique pour représenter leur société et désagréger le modèle qu'est l'art moderne. Les artistes d'avant-garde européenne ont souvent trouvé un caractère autonome et des styles expérimentaux extrêmes.

En même temps, aux États-Unis, nous pouvons éclairer, de préférence, les exemples des pops artistes présentés comme une réaction positive et hybride à la culture de masse. En effet, décrire les peintures pop comme satiriques et critiques (comme le furent les premières) est réducteur: de nombreux artistes se sont adaptés pour répondre aux goûts de la culture de masse. La pop américaine consiste à concentrer notre attention sur le langage formel de l'artiste plutôt que sur le contenu. Il est dit que ce sont les qualités abstraites des formes, des couleurs et des moyens de représentation plutôt que leur contenu qui importent. Leurs travaux sont figuratifs, et pourtant il revête une forme subtile d'abstraction ou de formalisme.

Certains critiques hâtifs ont rejeté le pop art comme étant inauthentique, un mouvement superficiel, décadent. Il y a quelque chose à dire à ce sujet, mais le rejet de la pop est trop hâtif durant les années 1960: certains artistes pop ont décidé d'expérimenter, de produire des œuvres qui étaient satiriques et/ou critiques. Pour la plupart des critiques américains, cependant, le contenu de leur travail est toujours important. Le Pop art est plus hétérogène, plus complexe et plus subtil. Même les peintures pop sans aucun contenu politique peuvent être interprétées avec un sens critique.

Évaluer le mouvement du pop art dans l'ensemble est problématique en raison de son hétérogénéité, et du fait que les critiques en présentent des interprétations différentes.³⁹⁶ Malgré les diverses polémiques, nous pouvons néanmoins tirer la conclusion suivante. Les matériaux auparavant méprisés et le kitch avaient été élevés au rang d'art noble et recherché.

³⁹⁶ Pour un aperçu des réponses critiques au pop art, voir son article: « pop art: Differential Responses and Changing Perceptions », *And Journal of Art and Art Education* (26), 1991, pp. 9-16, cité John A Walker, *Art in the age of mass media, op. cit.*, 1983, p. 45.

Miraculeusement, la culture de la minorité s'était approprié son antithèse, sans abandonner ses valeurs élitistes. Mais l'une des réactions des artistes, qui bénéficiaient du pouvoir des médias de masse, a été de poursuivre leur quête d'une pureté formelle, d'où l'émergence de ces styles sans contenu, comme l'art minimal. Par cette autonomie artistique et leur différence, ils ont tenté diverses approches mais ont finalement été dans l'incapacité de critiquer la vie quotidienne. Cela signifie que ce mode d'expression, le véritable véhicule de la protestation esthétique a disparu, l'art étant privé de son caractère artistique et paradoxalement absorbé par le pouvoir contre lequel il se bat, en raison de la puissance du marché de l'art et de la capacité des institutions officielles à récupérer toute dissidence.

Grace aux deux courants majeurs du pop art et de l'art d'avant-garde européen dans les années 1960, nous nous apercevons du phénomène suivant: l'art international contemporain ne semble tout simplement pas couler à travers un canal unique, mais s'est divisé en de multiples formes et groupes dispersés comme le *Fluxus*, l'Op Art, l'art vidéo, la performance, l'art physique, le minimalisme, l'Arte povera, l'art conceptuel, etc. Que signifient ces phénomènes artistiques multiples ? Les courants de l'art contemporain européen sont très critiques et révélaient un intérêt pour les questions idéologiques et politiques des jeunes artistes dans les années 1970. L'art politique devenu propagande et l'expérimentalisme poussé à l'extrême peuvent contribuer à stimuler un changement social, mais risquent par la même occasion de devenir obscurs pour le public. Il s'agit bien sûr de poser la question de l'articulation entre l'art moderne et l'art contemporain. Ce dernier, si on le comprend à la fois comme abandon des supports et des matériaux que respectait encore l'art moderne, comme indifférent à une relation naguère admise entre l'artiste et son œuvre et comme constante remise en chantier de la définition de l'art, apparaît incontestablement au cours des années 1960. Bien que l'art contemporain critique la société contemporaine et subvertisse le système de l'art bourgeois, et que les artistes sortent dans la rue pour créer et montrer leurs œuvres, le public s'y intéresse-t-il? Ce qui est intéressant, c'est de constater que cet art reçoit toujours l'attention d'un public bourgeois, cultivé, élitiste, plutôt que du grand public. Le rôle des artistes du début des années 1980 sera donc de critiquer son obscurité et son incommunicabilité.

Nous avons déjà vu comment les situationnistes critiquent l'idéologie et son support spectaculaire avec la presse, la télévision, la radiodiffusion, la publicité, le cinéma, la culture, etc. Mais on remarque généralement une confusion extrême à leur sujet. Il n'est pas rare de citer l'I.S. parmi les différents mouvements de l'« underground », beatniks, hippies, provos,

happening théâtre, etc. La France ne découvre réellement la contre-culture qu'après Mai 68. Il en va de même à propos des situationnistes. L'assimilation des idées situationnistes à une expression de la culture « pop » se produit dans ce contexte et fait oublier que l'I.S. est bien plutôt issue des mouvements artistiques avant-gardistes de l'après guerre, et qu'elle a su depuis longtemps se démarquer d'une quelconque pratique artistique. Comment cette assimilation a-t-elle pu se produire ? Tout simplement, par le caractère original de l'idée que les situationnistes se font de l'activité politique. En refusant les expressions artistique et la culture traditionnelle, l'I.S. a su créer un vocabulaire spécifique, une revue hors du commun, une utilisation fréquente des comics, du détournement, de l'injure comme formes modernes de l'expression contestataire, etc³⁹⁷.

Jean-Jacques Lebel et Alain Jouffroy récidivent peu de temps après, avec l'ouverture du premier *Anti-Procès*. Selon Jouffroy :

« L'art est devenu trop étroit pour un artiste. La peinture ne suffit plus, la poésie ne suffit plus, l'activité créatrice toute entière n'est qu'un pis-aller. Le monde qui entoure chaque homme est trop écrasant, trop complexe, trop provocant, pour que des tableaux, des poèmes, des films puissent prétendre à rivaliser d'intensité et de vérité avec lui. C'est pourquoi toute expression artistique, aujourd'hui quel que soit son style, quelles que soient les intentions qui lui servent de moteur, conserve un caractère romantique, anachronique, pour ne pas dire superfétatoire. [...] Notre but, avec l'Anti-Procès, fut de replacer l'art dans un contexte d'actualité et de vie réelle »³⁹⁸.

Le *happening*, comme les « *Fluxus events* » ou les « *poetry readings* » que pratiquent les écrivains de la Beat Génération, composent autant de tentatives de faire fusionner l'art et la vie. Le premier Workshop de la *Libre Expression*, qu'il crée en 1964, offre aux créateurs la possibilité de présenter leurs œuvres dans leurs véritables contextes psychiques en marge de l'industrie culturelle dont les principes sont mis en question. A cette époque, Lebel suit attentivement les activités du mouvement *Fluxus*. Ils ont vécu les changements sociaux qui

³⁹⁷ Pascal Dumontier, *Les Situationnistes et Mai 68: Théorie et Pratique de la révolution (1966-1972)*, Paris : Ivrea, 1995, pp. 178-179.

³⁹⁸ Alain Jouffroy, *Pour un dépassement de l'Anti-Procès par lui-même*, galerie Brera, Milan, 5 mai 1961, reproduit in Alain Jouffroy, *Les Pré-voyants*, La connaissance, 1974, cité par Laurent Chollet, *L'insurrection situationniste, op.cit.*, pp. 40-41.

ont transformé le monde artistique, la relation entre l'art et la vie, et le classement de l'art, mais leurs travaux en sont devenus encore plus intellectuels et obscurs³⁹⁹. Bien sûr, ce n'était pas le résultat escompté. L'un des fondateurs de mouvement, Georges Maciunas, écrit :

« Il faut que l'artiste établisse son statut non professionnel, non parasitaire et non élitiste dans la société. Pour cela il doit démontrer que le public peut se divertir tout seul. Il doit montrer que n'importe quoi peut se substituer à l'art et que n'importe qui peut le faire »⁴⁰⁰.

Poursuivant d'une façon autonome ses activités politiques, il déclenche à partir de 1967 une véritable guérilla culturelle. Le départ des artistes a entraîné une transformation radicale de l'IS, faisant du « plus politique des mouvements artistiques le plus artistique des mouvements politiques »⁴⁰¹. Nous mettons de côté les problèmes sociaux, il s'agit ici d'agir en tant que la guérilla et de mettre ses idées en pratique. Nous tenons à citer les propos de Jürgen Habermas :

« Mais toutes ces tentatives d'art de niveau et de la vie, de la fiction et de la praxis, l'apparence et la réalité à un plan; les tentatives de supprimer la distinction entre artefact et l'objet de l'utilisation, entre la mise en scène consciente et l'excitation spontanée ; les tentatives de déclarer tout comme étant de l'art et tout le monde comme étant un artiste, de se rétracter à tous les critères et à assimiler le jugement esthétique avec l'expression des expériences subjectives – toutes ces interprétations se sont révélées être des expériences du non-sens. Ces expériences ont permis de ramener à la vie, et d'éclairer de façon d'autant plus criante, précisément ces structures d'art qu'elles étaient destinées à dissoudre. Ils ont donné une nouvelle légitimité, en tant que fin en soi, à l'apparence comme médium de la fiction, à la transcendance de l'œuvre d'art sur la société, sur le caractère concentré et planifiée

³⁹⁹ Jean-Jacques Lebel dans *Retour d'exil, op.cit.*, cité par Laurent Chollet, *Ibid.*, pp. 41-42.

⁴⁰⁰ Ce groupe informel fondé à New York en 1961 par Georges Maciunas réunira, tout au long des années soixante, de nombreux intervenants parmi lesquels La Monte Young, Georges Brecht, Henry Flynt, Nam June Park, Wolf Vostell, Joseph Beuys, Yoko Ono, Ben, Serge III, Oldenbourg ou Robert Filliou. *Flash Art*, numéro spécial Fluxus, 1974, cité par Laurent Chollet, *L'insurrection situationniste*, Paris : Dagorno, 2000, p. 42.

⁴⁰¹ Cité par Jean-Christophe Angaut, « Les situationnistes et le concept d'avant-garde : art, politique, et stratégie », Montréal- Colloque *Imaginer l'avant-garde*, 7 & 8 Juin, 2010.

de la production artistique ainsi qu'au statut cognitif particulier des jugements de goût. [...] »⁴⁰².

Mais nous pensons qu'au lieu d'abandonner l'art expérimental contemporain et d'autres mouvements artistiques contemporains comme le pop art, nous devrions étudier et critiquer les erreurs qu'ils commettent afin de donner une indication quant à la direction à prendre pour sortir de ces approches esthétiques.

Il s'agit de la représentation du politique dans l'art ainsi que des capacités des plasticiens à s'impliquer artistiquement dans des actions relevant de ce contexte. Ceci ne concerne pas seulement l'organisation des pratiques artistiques dans l'art contemporain. Depuis le 19^e siècle, la liberté artistique s'affirmait sous des courants refusant de prendre de la distance avec l'académisme prôné par les instances officielles. De multiples tendances se sont attachées, sous des angles divers, à promouvoir leurs propres aspirations. Beaucoup d'artistes sont situés à l'avant-garde de l'innovation en matière plastique, malgré des techniques expérimentales extrêmes. Dans d'autres champs, nous abordons la sphère de la culture de masse au-delà du domaine des arts plastiques. Le graffiti s'attache à exprimer un caractère rebelle propre, et à revêtir une valeur artistique malgré son caractère éphémère, en s'éloignant de manière critique des principes essentiels régissant traditionnellement l'œuvre d'art.

En ce temps-là, à Paris, « les murs avaient la parole »⁴⁰³. Et sur ces murs, il y avait essentiellement deux modes d'expression : les affiches célèbres, et beaucoup de graffitis. Dans Paris, les murs blanchis par Malraux se sont mis à crier. Une grande exposition poétique teintée d'ironie. Les murs ont ricané. En attendant de prendre le pouvoir, l'imagination a pris possession de la rue et y a trouvé un support à la mesure de son délire⁴⁰⁴. Alors que les

⁴⁰² "But all those attempts to level art and life, fiction and praxis, appearance and reality to one plane; the attempts to remove the distinction between artifact and object of use, between conscious staging and spontaneous excitement; the attempts to declare everything to be art and everyone to be an artist, to retract all criteria and to equate aesthetic judgment with the expression of subjective experiences – all these undertakings have proved themselves to be sort of nonsense experiments. These experiments have served to bring back to life, and to illuminate all the more glaringly, exactly those structures of art which they were meant to dissolve. They gave a new legitimacy, as ends in themselves, to appearance as the medium of fiction, to the transcendence of the artwork over society, to the concentrated and planned character of artistic production as well as to the special cognitive status of judgments of taste. [...]" Jürgen Habermas, « Modernity-An incomplete Project », Hal Foster (éd.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*, op. cit., pp.10-11.

⁴⁰³ Julien Besançon, *Les murs ont la parole : Journal mural Mai 68 Sorbonne Odéon Nanterre etc...*, Paris : Tchou, 2007 ; Bertrand Tillier, *La Commune de Paris Révolution sans images ?*, op. cit.

⁴⁰⁴ Walter Lewino, *L'imagination au pouvoir*, Paris : Le terrain Vague, 1968.

graffitis de Mai 68 étaient lourds de contestation, les picturo-graffitis ne présentent qu'une pure délectation. Ils demeurent obstinément fermés à tout message⁴⁰⁵.

Aux États-Unis, à New York, les rébus évoquent l'aspect d'un mur urbain posté un peu comme la combinaison vue par les affichistes, d'un intérêt à traiter les sujets de manière impersonnelle. Ce phénomène américain déploie le mouvement culturel qui s'est appelé *graffiti writing*. Dans l'art, deux aspects sont essentiels à l'œuvre : le contenu et la forme. Si la forme l'emporte sur le contenu, alors, c'est un art qu'on peut qualifier de commercial. A l'inverse, on peut qualifier l'art de propagande. Les jeunes artistes des années 70, qui souhaitaient percer, et être exposés, trop jeunes ou immatures parfois pour vraiment apporter une critique recherchée de leur société, ont fortement tendu vers ce défaut de manque de contenu. Ils ont soumis l'intervention active de la dégradation aux dictats des forces commerciales éphémères, faisant ainsi accepter l'abstraction picturale et l'impénétrabilité de l'art expérimental en esthétisant ses lignes. Nous serons amenés à discuter des polémiques diverses apparues au sujet de ce mouvement du graffiti moderne, dans notre troisième partie.

3.2. Les images de la rue parisienne en Mai 68

3.2.1. Le style des affiches

Paris devient une espace libre d'images et de slogans. A leur façon, ils apportent une contribution essentielle à la dynamique contestataire des années 68 par les mots et les images de la contestation. La prise de parole est aussi affaire des artistes. Tandis que les murs des universités et du Quartier latin se couvrent d'affiches. Le 7 mai 1968, dans le premier numéro d'Action, un journal réalisé par l'Union Nationale des Etudiants de France (UNEF), le Mouvement du 22 mars et les comités d'action lycéens (CAL), l'illustrateur Siné publie un dessin dont le titre caricatural est : « Debout les damnés de Nanterre ! » (fig. 77) et celui-ci montre un groupe de jeunes manifestants, le poing levé, la bouche grande ouverte⁴⁰⁶.

À Paris, pendant l'insurrection étudiante de mai 68, des affiches seront conçues et fabriquées par les étudiants des Beaux-arts et baptisé Atelier populaire, puis par celui des Arts

⁴⁰⁵ Denys Riout, Dominique Gurdjian, Jean-Pierre LeRoux, *le livre du graffiti*, op.cit., p.92.

⁴⁰⁶ Dans cet ouvrage, Christoph Kalter analyse plusieurs sens sur jeu de mots présentés dans cette caricature. Coordination par Caroline Apostolopoulos, Geneviève Dreyfus-Armand, Irène Paillard, *Les années 68 : un monde en mouvement*, éditions SYLLEPSE, 2008, p. 63.

décoratifs. Imprimées surtout en sérigraphie, procédé économique correspondant parfaitement au graphisme brut et direct d'un message sans équivoque, l'impression se fait dans l'urgence en une seule couleur. Il y aura d'autres ateliers à Paris : à la Faculté des Sciences, à l'Institut d'art et d'archéologie, à la fac de médecine, aux Arts appliqués : en province des ateliers se formeront à Marseille, Montpellier, Grenoble, Dijon, Amiens, Caen et Strasbourg.

L'ouvrage offre un regard sur les événements de Mai avec une série de photos inédites de Marc Riboud, des clichés de Philippe Vermes, et des photos de Jean-Claude Gautrand. Et le texte de Michel Wlassikoff est didactique et foisonne d'informations essentielles quant à l'organisation des journées dans *Mai 68: l'affiche en héritage*. La Galerie Anatome présente une centaine d'affiches issues des collections de la BnF, léguées dès 1968 par les protagonistes des ateliers des Beaux-arts (ENSBA) et des Arts décoratifs (ENSAD), en tant que témoignage historique. Le parti pris de cette exposition, dont le commissariat est assuré par Michel Wlassikoff, est de rappeler le patrimoine esthétique et culturel de ces affiches, d'offrir une réflexion sur leur production et de bousculer certaines idées reçues. Ainsi, la notion de « création spontanée » des étudiants est remise en cause – l'accent est mis sur l'importance du mouvement de la Jeune Peinture dans l'installation de l'atelier des Beaux-arts et son rôle dans le processus de conception : du slogan imposé à la critique collective⁴⁰⁷.

Pendant les années soixante-dix, de nombreux livres ont représentés ces placards, soit en s'y consacrant, soit en les évoquant. Le meilleur d'entre eux, bien que sommaire, reste probablement l'un des premiers, *l'Atelier populaire présenté par lui-même*⁴⁰⁸, paru fin 1968, parce qu'un certain nombre d'indications précises ou de datations y sont mentionnées. L'été de la même année, chez Dobson à Londres, des membres de l'atelier avaient réalisé un album reproduisant 96 de leurs affiches. Enfin, en Allemagne, Louis F. Peters, toujours en 1968, analysait les rapports entre art et révolte et rassemblait un certain nombre de documents. Les publications ne manquent donc pas, surtout si nous songeons à tous les ouvrages postérieurs dans lesquels certaines affiches de 68 figurent, liées à d'autres images de la contestation⁴⁰⁹.

Le 14 mai, plusieurs artistes, élèves de l'école ou personnes extérieures arrivées là après la grande manifestation du 13 mai, impriment une lithographie destinée à soutenir les mouvements en cours : *U sines, U niversites, U nion*. Le procédé lithographique, pratiqué

⁴⁰⁷ Galerie Anatome, *Mai 68 : l'affiche en héritage*, exposition du 7 mai au 26 juillet 2008.

⁴⁰⁸ *Atelier populaire présenté par lui-même*, U.U.U. 1968.

⁴⁰⁹ Sous la direction de Geneviève dreyfus-armand et Laurent gervereau, *MAI 68 : Les mouvements étudiants en France et dans le monde*, Le musée d'histoire contemporaine de la bibliothèque de documentation internationale contemporaine, du 3 mai au 10 juillet 1968, p. 160.

avec une presse à bras, impose un tirage restreint. Aussi, apparemment, ce ne sont qu'une trentaine d'exemplaires qui sortent de l'école pour prendre place dans une galerie proche⁴¹⁰. Selon les récits, des étudiants auraient interpellé les artistes dans la rue et auraient affiché ce texte, qui devient ainsi la première affiche de l'atelier populaire des Beaux-Arts, fournissant d'ailleurs plus tard, par ses initiales (U.U.U.), le sigle du groupe qui rééditera les productions graphiques de l'époque. Mais cette méthode n'aurait jamais permis un affichage conséquent. A l'assemblée générale du 14 mai aux Beaux-Arts, Guy de Rougemont, qui travaillait alors près du Panthéon dans un atelier de sérigraphie artistique, parle de cette technique. Il est alors chargé de l'implanter à l'école. Dès le lendemain, il apporte le premier cadre, très artisanal⁴¹¹.

En ce qui concerne les affiches illustrées, même si des différences apparaissent entre les ateliers ou même au sein de chaque atelier entre les artistes, il se dégage un style général qui les fait reconnaître et qui, dès leur sortie, les a fait remarquer. Ce style tient, à notre sens, à deux éléments. D'une part, les contraintes de la technique obligeant à un dessin simple en aplats, avant de pouvoir insoler des photos ; d'autre part, les débats collectifs et la recherche d'efficacité qui interdisait des fantaisies personnelles d'artistes – il faut noter d'ailleurs à cet égard la grande différence formelle des lithographies signées, insistant beaucoup plus sur les détails et proche de la patte reconnaissable de chacun⁴¹².

Propos recueillis par Laurent GEREREAU, La sérigraphie à l'Ecole des Beaux-Arts. Entretien avec Rougemont, plasticien, qui a activement participé à la mise en place et au travail de l'atelier d'affiches des Beaux-Arts. Il se propose leur technique :

« Il n'y avait pas d'atelier de sérigraphie aux Beaux-Arts, ni aux Arts-déco. C'était une technique qui était utilisée à l'origine par les Américains pendant la seconde guerre mondiale pour marquer les caisses à partir du système du pochoir. Plus tard, quelques artistes américains la détournent pour leurs recherches de peintres. [...]

⁴¹⁰ Voir l'interview de Gérard Formanger, cité par *Ibid.*

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 162.

⁴¹² *Ibid.*, p. 170. L'image doit frapper par son évidence. Généralement couplée avec un texte court, elle rapproche les symboles découpés dans leurs contours essentiels. Jeux de formes, elle se distingue du dessin d'humour ou de la caricature politique par un emploi de traits plus larges et de masses encrées qui soulignent objets et personnages. Le texte intervient, en haut ou en bas, manuscrit comme une manière de dégager l'idée de l'image. Nullement en concurrence, le texte participe comme élément graphique, et l'image, plus que de l'illustrer, l'épaula en apportant un supplément d'expression. L'aspect brut, renforcé par l'écriture manuscrite et l'opacité de l'encre largement utilisée, donne une impression vigoureuse qui frappe. L'oppositions des noirs et des blancs ou celle de couleurs franches (bleus, rouges, verts) avec des blancs, ajouté au côté mat de l'encrage arrête et surtout tranche par rapport à l'ensemble de l'affichage politique du moment.

Un peu plus tard, s'est installé un petit laboratoire où nous pouvions traiter la photographie et pratiquer l'insolation. Les seules choses qui ont été signées, ce sont des lithographies faites par des artistes comme Aléchine, Jorn ... »⁴¹³.

Dans la foulée de mai 1968, les messages politiques de la rue parisienne gagnent en poésie et en qualité graphique. Ils sont notamment le fait d'étudiants en philosophie, en littérature, en sciences politiques ou en art et font souvent preuve d'humour absurde ou d'un sens de la formule plutôt étudié. Ces slogans sont indifféremment écrits au pinceau, au rouleau, à la bombe de peinture ou sur des affiches sérigraphiées.

L'expérience de l'ex-atelier Brianchon, devenu « l'Atelier populaire », a permis à quantité de peintres de participer activement à mouvement collectif dont ils auraient pu se sentir exclus⁴¹⁴. L'Atelier débute effectivement le 14 mai, au moment où sort la première affiche en lithographie à trente exemplaires, celle des « trois U », *Usine-Université-Union*, symbole de la synchronisation des crises et de l'extension du « mouvement ». Une toute dernière affiche paraîtra cependant grâce à Gérard Fromanger qui a réussi à transporter son matériel de sérigraphie jusqu'au siège de la CFDT pour imprimer *La police s'affiche aux Beaux-Arts, les Beaux-Arts affichent dans la rue*. (fig. 78) Après le 20 mai, plusieurs artistes reconnus préparent des affiches en marge de l'Atelier populaire : Roberto Matta, Jean Hélion, Antonio Seguí, Pierre Alechinsky, Leonardo Cremonini, Daniel Pommereulle, James Pichette, Gina Pellon, et Asger Jorn⁴¹⁵. Les principaux thèmes d'inspiration de l'*atelier populaire* de 1968 concernèrent notamment la personne du général de Gaulle, maintes fois représenté en des charges dont certaines rappellent, par leur puissance, les estampes de Daumier contre Louis-Philippe, ainsi : « Moi ! » ou « Machiavélique moi »⁴¹⁶.

⁴¹³ Propos recueillis par Laurent GEREREAU, La sérigraphie à l'Ecole des Beaux-Arts. Entretien avec Rougement, pp. 180-183. Laurent GEREREAU a essayé l'entretien : 1) Entretien avec Rougement : La sérigraphie à l'Ecole des Beaux-Arts, 2) Entretien avec Gérard Fromanger : L'atelier populaire de l'ex-Ecole des Beaux-Arts, 3) Entretien avec François Miehe et Gérard Paris-Clavel : L'atelier des Arts-décoratifs. On peut étudier les caractéristiques et les approches des affiches de l'événement de 68. *Ibid.*, pp. 172-197.

⁴¹⁴ Pierre Nahon, « Défense de ne pas afficher » Mai 1968 il y a 30 ans, Galerie Beaubourg, *op.cit.*, p. 62.

⁴¹⁵ Jean-Louis Violeau, « L'expérience 68, peinture et architecture entre effacements et disparitions », Sous la direction de Dominique Damamme, Boris Gobille, Frédérique Natonti, Bernard Pudal, *Mai-Juin 68*, Paris : l'Atelier/Ouvrières, 2008, pp. 222-233.

⁴¹⁶ Pierre Nahon, « Défense de ne pas afficher » Mai 1968 il y a 30 ans, Galerie Beaubourg, *op.cit.*, p. 63.

Dans ce livre, Pierre Nahon analyse les multiples styles d'affiches : En effet, tout un aspect de la production s'attache à mettre en scène la police et la répression policière, depuis le « CRS BRANDISSANT SA MATRAQUE » Jusqu'à « LA POLICE S'AFFICHE AUX BEAUX-ARTS, LES BEAUX-ARTS AFFICHENT DANS LA RUE » qui figure un policier mordant un pinceau. D'autres affiches dépeignent un malaise à propos

Jean Jacques Lebel aussi mentionne les styles des images sur d'affiche dans « Rendons la parole aux murs » :

« Toute révolution produit ses propres images, ses propres langages. L'originalité des affiches de 68, au regard des images que Daumier, Cham ou Gustave Doré nous ont laissées de la Commune de Paris, n'est pas d'ordre esthétique, elle tient à leur processus d'élaboration. Il s'est agi le plus souvent d'un travail collectif – à l'Atelier populaire des Beaux-Arts ou ailleurs – qui portait à la fois sur le contenu politique et sur la forme – la plus « claire » possible – entériné par un vote de l'assemblée. On peut qualifier ce processus de « démocratique » ou de « bureaucratique » selon qu'on lui applique ce processus de lecture léniniste ou libertaire ... »⁴¹⁷.

Les étudiants conservèrent l'anonymat à leurs affiches. Techniquement, ils utilisèrent le pochoir et la lithographie, et se servirent beaucoup de la sérigraphie, déclenchant ainsi le renouveau de ce moyen d'expression : « la réforme oui, la chienlit non » et « *La chienlit c'est lui* ». (fig. 79) L'autre grand atelier, l'atelier de l'école des Arts-décoratifs, ne produit des affiches qu'à partir du 29 mai. Ses créations interviennent donc essentiellement en juin. Par le nombre d'affiches tirées, par leur qualité, il tient une place essentielle. Cependant il faut voir des raisons politiques et aussi des divergences esthétiques.

A partir des 19-20 mai, avec *La chienlit c'est lui*, se multiplient les images. D'une manière générale, les principaux types d'affiches, deux méthodes apparaissent. La lithographie, hormis le cas particulier de *U sines*, *U nversités*, *U nion*, est employée par des artistes qui signent leurs œuvres. Ainsi Karel Appel (fig. 80), Asger Jorn, Alechinsky, assurent-ils leur participation au mouvement. Par exemple, Jorn réagit aux événements de mai par quatre affiches. Elles comportaient des textes qui, avec des fautes d'orthographe délibérées, commentaient la révolte. L'une d'elles jouait sur le slogan « l'imagination au pouvoir ». L'affiche de Jorn

de l'« intox » provoquée, selon les étudiants, par les journaux, la radio et la télévision quand elles ne s'attaquent pas aux élections législatives ou à la hausse des prix destructrice des « revendications satisfaites ». Une dernière série d'affiches, non la moindre, cherchait à illustrer la lutte populaire proprement dite. Ouvriers en grève dans les usines, cheminots, chauffeurs de taxi, postiers en sont les protagonistes. « MAI 68 DEBUT D'UNE LUTTE PROLONGEE » et « A BAS LES CADENCES INFERNALES » sont à cet égard des chefs-d'œuvre du genre. Sous la direction de Geneviève dreyfus-armand et Laurent gervereau, *MAI 68 : Les mouvements étudiants en France et dans le monde*, op.cit., p. 171.

⁴¹⁷ Jean Jacques Lebel, « Rendons la parole aux murs », Galerie Beaubourg, op.cit., p. 145.

(fig. 81) disait: « Pas de puissance d'imagination sans image puissante »⁴¹⁸. Il a aussi écrit « vive la révolution passione ! ». Le « s » et le « e » manquant dans le mot « passionnée ». C'était sa manière d'ironiser avec humour sur la société.

Ainsi, des artistes confirmés rejoignent également les combats des étudiants en les aidant à plus d'un titre, dans les ateliers des écoles d'art et dans la rue, mais aussi en organisant des ventes de leurs œuvres, et en offrant parfois une aide financière substantielle⁴¹⁹. De tirage plus limité, non destinées à l'affichage, ces créations se présentent sous un aspect très différent des affiches : plus « artistiques », plus soumises au style spécifique de chaque plasticien, leurs nuances, leurs coloris, la qualité de leur papier, les écartent de la matière brute destinée aux murs⁴²⁰.

La dimension contestataire et militante des affiches ont présenté la critique de la société et des autorités, englobant tous les aspects de la vie sociale et politique. Militant actif ou simple porte-parole, ils contribuent au domaine de la vie quotidienne ou de la culture. Ces activités se situent dans le cadre des modes de pensée libre, des représentations de la société, et des pratiques artistiques.

3.2.2. Les graffitis comme slogans

Entre 1959 et 1961, les exclusions et démissions d'artistes se multiplient. Le plus politique des mouvements artistiques devient le plus artistique des mouvements politiques. Le mot d'ordre de l'IS, inscrit ici à la craie sur un mur de la rue de Seine, au début de l'année 1953 : « Ne travaillez Jamais », « Culture de masse » et « contre culture »⁴²¹. Denys Riout explique :

⁴¹⁸ Troels Andersen « Jorn en France », sous la direction de Jonas Storsve, *Asger Jorn : œuvres sur papier*, Gallimard: Centre Pompidou, Galerie du musée et Galerie d'art graphique, Paris, 11 février -11 mai 2009, p. 32.

⁴¹⁹ Coordination par Caroline Apostolopoulos, Geneviève Dreyfus-Armand, Irène Parillard, *Les années 68 : un monde en mouvement*, Paris : SYLLEPSE, 2008, p. 278.

⁴²⁰ En province, quelques ateliers se mettent en place en juin, mais l'essentiel de la production est parisienne, d'autant que les modèles parisiens sont rapportés et copiés. Les situationnistes choisissent, eux, de faire paraître des placards typographiés austères, à contre-courant. Les partis politiques utilisent des moyes d'impression classiques. En mai, alors que les murs appartiennent aux étudiants, le Parti communiste édite des affiches-textes en bleu sur fond blanc, d'une composition assez vieillotte. En juin, les Comités de défense de la République(CDR) se mettent en place des le 2-3. Leurs affichettes s'attaquent au mouvement étudiant en gardant un graphisme et une typographie conventionnels, hormis celle, noir et rouge, représentant une barricade et déclarant *Pas ça ! mais la réforme avec de Gaulle* – qui semble gagnée par l'objet de son courroux. Sous la direction de Geneviève dreyfus-armand et Laurent Gervereau, *MAI 68 : Les mouvements étudiants en France et dans le monde*, op.cit., pp. 166-167.

⁴²¹ Laurent Chollet, *La révolte en images : Mai 1968*, Paris : Hors Collection, 2007, p. 24.

« Quoi qu'il en soit, la caractéristique générale de tous ces graffitis, c'est qu'ils proclamaient un texte, sans soucis de la forme. Ecrites en hâte au feutre, à la bombe ou à la brosse, les lettres se contentaient de manifester les messages. [...] Aussi n'y eut-il pas à proprement parler de « style 68 », hors dans les affiches réalisés par l'Atelier Populaire des Beaux-arts »⁴²².

Des graffitis, les premiers, avaient popularisé l'impertinence ou la parole différente. A Nanterre d'abord, puis le 6 mai à Paris, étaient apparues des inscriptions comme « vivre sans temps morts, jouir sans entraves » ou « vive les émeutiers de Caen »⁴²³. Ces inscriptions frappaient dans la mesure où les graffitis, d'origine ancienne, n'étaient pas souvent politiques ou alors d'une classique conception partisane.

Le 22 mars de cette année, les murs de l'université de Nanterre se couvrirent de graffitis. Cette journée est présentée comme le « coup d'envoi » du Mai parisien qui fit de la capitale française, puis de la France toute entière, le centre de cette contestation mondiale. Comme le graffiti de Nanterre « Ne prenez plus l'ascenseur, prenez le pouvoir ! »⁴²⁴, c'est non seulement un style d'écriture, mais aussi le rôle de la production culturelle ou rebelle dans la société qui apparaît.

Des débats eurent d'ailleurs lieu sur le fait de savoir si « salir » les murs ne déconsidérerait pas le mouvement. Mais, rapidement, la force des slogans écrits devient une arme, et après le 19 mai, « CRS=SS » ou « libérez nos camarades » prennent aussi place sur les murs. « Soyons cruels », « l'imagination prend le pouvoir », « prenez vos désirs pour des réalités », autant de phrases qui indubitablement influenceront les créateurs d'affiches, de même qu'ensuite, en retour, les affiches inspireront certains écrivains rupestres⁴²⁵. Il importe de rappeler tout d'abord qu'un nombre important d'affiches est uniquement textuelle. Héritées du graffiti, mais aussi de cette volonté d'informer autrement, elles prennent l'aspect, même quand elles n'en sont pas ouvertement, de journaux muraux. Arrêtant et fixant les formules qui circulent, elles se prêtent à la lecture publique, au commentaire⁴²⁶.

⁴²² Denys Riout, Dominique Gurdjian, Jean-Pierre LeRoux, *Le livre du graffiti*, op.cit., p. 62.

⁴²³ Voir Walter Lewino, *L'imagination au pouvoir*, op.cit.

⁴²⁴ Voir *Ibid.*

⁴²⁵ Sous la direction de Geneviève dreyfus-armand et Laurent gervereau, *MAI 68 : Les mouvements étudiants en France et dans le monde*, op.cit., pp. 163-164.

⁴²⁶ *Ibid.*, p.169.

Les slogans introduisent l'humour et la sauvagerie sur les murs, une parole personnelle. (fig. 82) Les affiches trouvent un style qui leur est propre pour répandre leurs idées et, bien que les slogans des grévistes soient provocateurs et politiques, les graffitis anti-travail montrent la présence indéniable du mouvement situationniste. L'idée politique de l'expression d'une libre parole sur les murs et le mode de pensée établi depuis les années 1960 dans la ligne de l'art conceptuel ont incité les artistes à chercher à mélanger les mots et les actions. En mai 68, les Français « ont pris la parole comme en 1789 ils avaient pris la Bastille ». La « parole », c'est aussi cette expression spontanée qui se libère à propos de toutes les choses de la vie, professionnelles, amoureuses, personnelles, intellectuelles ou collectives⁴²⁷.

Il est difficile d'identifier avec précision la politique des étudiants qui ont déclenché les événements de mai 1968. Au cours de ces moments critiques de libération de la langue, apparaissent également des tracts-poèmes écrits par des étudiants de la faculté de Lettres de Censier, collés et diffusés : « Emplir l'espace de nos CRIS »⁴²⁸. Ces graffitis redonnent une existence aux murs et aux façades pour des passants aveuglés de propreté. Bien que n'étant pas exhaustif, le graffiti a donné un sens de l'esprit rebelle, tempéré par l'humour verbal. Leur style et l'humour des affiches et des graffitis, aujourd'hui, devient un état d'esprit qui présente l'ironie de l'époque. Les chansons et les poèmes sont parfois d'ailleurs apparus durant cette période, sous forme de graffiti ou d'affiches manuscrites sur les murs. Le noir domine le plus souvent dans ces affiches et dans les slogans. C'est de cet affichage sauvage et militant que naît une tradition parisienne du graffiti à vocation esthétique. La sérigraphie s'inspire du pochoir, alors peu employé dans les milieux artistiques et qui joue en rôle essentiel dans la production.

Ces graffitis présentaient un mode d'expression écrit, c'est le nom donné aux dessins ou inscriptions calligraphiés, peints, ou tracés de diverses manières, à différencier du tag ou griff dans le graffiti *writing*, qui correspond à la signature d'un nom ou d'une fresque. Nous avons plutôt présenté les graffitis des rues de Paris pendant les événements de Mai 68. En quoi ces deux formes du graffiti sont-elles différentes en ce qui concerne les querelles esthétiques de l'art? Comment certains graffitis possèdent-ils une valeur artistique ? Pour intégrer le graffiti

⁴²⁷ Jacques Tarnero a cité l'expression de l'historien Michel de Certeau : Voir Jacques Tarnero, *Mai 68 La révolution fiction*, Les essentiels, Milan, 1998, p. 40.

⁴²⁸ Coordination par Caroline Apostolopoulos, Geneviève Dreyfus-Armand, Irène Paillard, *Les années 68 : un monde en mouvement, op.cit.*, p. 168.

dans une relation entre l'art élite et la culture populaire, dans la sphère de la sous-culture, ou dans la société de consommation, les questions essentielles concernant l'art ont été posées.

Nous nous sommes intéressés au fait que le graffiti urbain se développe souvent dans un contexte de tensions politiques : pendant les Révolutions, sous l'occupation, pendant la guerre d'Algérie, en mai 1968, sur le Mur de Berlin ou dans les régions où se posent des problèmes d'autonomie. Dans un autre contexte mais tout autant politique, en 1952 Guy Debord inscrit le graffiti « Ne travaillez jamais » (fig. 83). Dans la foulée de mai 1968, les messages politiques de la rue parisienne gagnent en poésie et en qualité graphique. Ils sont notamment le fait d'étudiants en philosophie, en littérature, en sciences politiques ou en art et font souvent preuve d'humour absurde ou d'un sens de la formule plutôt étudié. Comme le graffiti « La poésie est dans la rue », ces slogans sont indifféremment écrits au pinceau, au rouleau, à la bombe de peinture (plus rare) ou sur des affiches sérigraphiées. C'est de cet affichage sauvage et militant que naît une tradition parisienne du graffiti à vocation esthétique.

3.3. Activité des artistes dans la rue autour de Mai 68

Pendant cette période, beaucoup d'artistes créent⁴²⁹ et de nouveaux groupes naissent. L'Atelier populaire, ce n'est pas la « contre-culture », c'est encore une autre histoire, bien plus brève, deux mois à peine, mais dont l'influence a été si durable que ses affiches sont en quelque sorte devenues des synecdoques de Mai 1968⁴³⁰. Quel est le « style » de l'Atelier ? Le rire de Mai : mettre des images au service de la lutte du peuple, représenter les luttes, faire de la représentation une lutte. Son style est tout d'abord la réactivité et le collectif, donc la sérigraphie, la dilution de l'artiste dans un collectif. Mais aussi un lieu de formation à la technique de la sérigraphie, notamment pour les ouvriers des usines en grève qui viennent y chercher un relais graphique. Sur les affiches, une rhétorique omniprésente de solidarité avec les travailleurs en grève.

⁴²⁹ Les idées situationnistes d'Asger Jorn et d'autres ont soutenu leur engagement plus direct avec le graffiti pendant le soulèvement de Paris en mai 1968, lorsque les étudiants de l'École des Beaux-Arts et d'ailleurs menaient une campagne intensive de harcellement et de slogans sur les murs à travers Paris. C'est sans doute ce sentiment de possibilité que le vieillissant Joan Miro, honoré et reconnu comme conforme à ses propres idéaux dans son mai 1968, peint en 1973. Kirk Varnedoe, Adam Gopnik, *High & Low : modern art & popular culture*, *op.cit.*, p.92

⁴³⁰ Jean-Louis Violeau, « L'expérience 68, peinture et architecture entre effacements et disparitions », Sous la direction de Dominique Damamme, Boris Gobille, Frédérique Natonti, Bernard Pudal, *Mai-Juin 68*, *op.cit.*, p.222-233.

Aux Beaux-Arts, l'Atelier se divise en un lieu pour la conception des affiches et plusieurs dédiés à leur réalisation : sérigraphie, lithographie, pochoir, chambre noire. L'encre et le papier sont fournis par des imprimeries en grève ou des éditeurs. Les premières affiches ne comportent que du texte, puis juxtaposent texte et image après le 19 mai. Avec cette leçon tirée à chaud, au cours de l'été 1968, qui dit bien au fond quel était le parti graphique adopté par l'Atelier, « notre expérience nous a révélé les dangers de l'ambiguïté et la nécessité de lier les mots d'ordre au graphisme. La sincérité, la fantaisie et l'imagination ne sont efficaces que dans la mesure où elles interprètent et renforcent l'objectif des mots d'ordre »⁴³¹. S'y retrouvent alors, malgré tout, la plupart des « artistes » : Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Biras, Bodek, Pierre Buraglio, Leonardo Cremonini, Henti Cueco, Lucien Flury, Gerard Fromanger, Jean-Robert Ipoustéguy, Merri Jolivet, Jean-claude Latil, Julio Le Parc et les gens du CRAV (Groupe de recherche d'art visuel), Michel Parré, Bernard Rancillac, Guy de Rougemont, Roland Sabatier, Antonio Ségui, Gérard Tisserand, Vladimir Velickovic.

Les proches de la Nouvelle Figuration sont nombreux et les affiches reprennent majoritairement les larges aplats de couleur, évidemment noirs et rouges de préférence, et cet au-delà, de la raison technique de la sérigraphie apportée par l'artiste Guy de Rougemont et le sérigraphe Éric Seydoux⁴³². Sur la scène artistique institutionnalisée, il est bien difficile de dire précisément quels changements Mai 1968 aurait produits. Par exemple, dès 1964-1965, le Salon de la Jeune peinture était déjà entré en crise⁴³³. Dès 1960, Le nouveau réalisme, d'après leur critique-mentor Pierre Restany, c'était tout autant « l'appropriation de la réalité extérieure sous les catégories de la quantité et du constant [que déjà] la conscience de l'épuisement gestuel du style expressionniste abstrait »⁴³⁴. Une poignée d'années plus tard, le même refus anime la Figuration narrative⁴³⁵ en particulier, et la Nouvelle figuration en général, optant pour les aplats de couleurs vives, le pochoir, utilisé par G. Fromanger ou B. Rancillac.

⁴³¹ *L'Atelier populaire présenté par lui-même, op.cit.*, p.14

⁴³² Jean-Louis Violeau, « L'expérience 68, peinture et architecture entre effacements et disparitions », Sous la direction de Dominique Damamme, Boris Gobille, Frédérique Natonti, Bernard Pudal, *Mai-Juin 68, op.cit.*, pp. 223-224

⁴³³ Le thème officiel du Salon de l'année 1965, l'année du revirement définitif, était encore « Hommage au vert ». *A contrario*, le Salon ira, en 1973, jusqu'à concevoir une salle autour du thème « A travail égal, salaire égal » où les artistes et collectifs devaient présenter des œuvres de même format et de même couleur noire et blanche. Et puis il y aura eu entre-temps la « Salle rouge pour le Vietnam » en mai 68.

⁴³⁴ Pierre Restany, « Nouveau réalisme et pop art », Paris-New-York, 1977-1990, repris dans *Nouveau Réalisme, 1960-1990*, Paris : La Différence, 2007, p. 68.

⁴³⁵ Valerio Adami. Erro, Peter Klasen, Jacques Monory, Bernard Rancillac et Hervé Télémarque. La Figuration narrative est une variante d'un courant plus large, la Nouvelle Figuration, qui regroupe alors, dans la foulée des

Présentée en juillet 1964 au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, cette manifestation est organisée par le critique d'art Gérard Gassiot-Talabot et les peintres Bernard Rancillac et Hervé Télémaque en réaction au triomphe du Pop Art et de l'art américain qui envahissent la scène nationale et internationale artistique. Robert Rauschenberg, notamment, reçoit le Grand Prix de peinture de la Biennale de Venise. Trente-quatre artistes y participent dont Arroyo, Berthelot, Bertini, Fahlström, Klasen, Monory, Rancillac, Recalcati, Saul, Télémaque, 34 artistes venant d'horizons esthétiques et géographiques différents. Si, comme leurs homologues américains, ils placent la société contemporaine et ses images à la cour de leur œuvre en utilisant publicité, bande dessinée, image cinématographique, ils en diffèrent par le refus d'un certain « art pour l'art ». Emile Aillaud, Eduardo Arroyo, Henri Cueco, Antonio Recalcati et Gérard Tisserand, qui se sont fixé pour objectif de faire de l'art un outil de transformation sociale, investissent et redonnent au Salon de la Jeune Peinture une orientation militante. Dès lors, les expositions se succèdent.

Les manifestations de groupe sous le drapeau « Figuration narrative » vont en particulier malmener le monde de l'art, ses icônes telles que Duchamp ou Miró plus tard, et ses institutions. Peu à peu, les caractéristiques de cette nouvelle figuration s'affirment. Pour les artistes français, il n'est pas *a priori* incongru de donner à une œuvre une portée immédiatement politique. Les membres du Salon de la Jeune Peinture entendent ainsi prouver que la figuration peut être porteuse d'un sens plus précis que dans sa version « narrative » : leurs débats sont notamment influencés par la réflexion de *Pour Marx et Lire* (1965) de Louis Althusser, et par la façon dont il montre que le culturel est structuré par l'idéologie⁴³⁶.

Alors une nouvelle figuration a émergé dans un climat international tendu. La Guerre d'Algérie, les événements de la guerre froide, la Guerre du Vietnam donnent lieu à des images chocs dans la presse. L'image publicitaire d'une société de consommation ne cesse de se multiplier. Après Mai, lorsque la norme sera à la subversion, apparaît *Supports/Surfaces*⁴³⁷, inspiré par la théorie de Marcelin Pleynet, bardé de références au marxisme-léninisme, à la sémiotique et à la psychanalyse, puis à la coopérative des Malassis, durablement proche du

deux expositions « Mythologies quotidiennes » (1964) et « figuration narrative » (1965), Gérard Fromanger, Eduardo Arroyo, Cilles Aillaud, Antonio Recalcati, ou encore Leonardo Cremonini. Jean-Luc Chalumeau, l'un des critiques qui auront accompagné ce mouvement après Gérard Gassiot-Talabot et Jean-Louis Pradel, a fait paraître aux éditions du Cercle d'art en 2004 *La Nouvelle Figuration, une histoire de 1953 à nos jours*, qui dresse un bilan exhaustif de ce courant depuis ses origines.

⁴³⁶ Gérard Durozoi, *Le Journal de l'art des années 1960*, op.cit., p. 242

⁴³⁷ Voir la thèse de Marie-Hélène Dampérat, *Supports/Surfaces, 1966-1974*, parue aux Publications de l'université de Saint-Etienne/CIEREC en 2000.

Parti communiste et de l'action culturelle développée par ses municipalités en banlieue parisienne.

Dans l'atmosphère de l'après-1968, des artistes commencent à se manifester en province, même s'il n'est pas encore question de décentralisation culturelle. Ils peuvent s'opposer au système marchand, et sont parfois animés d'intentions politiques, ayant lu Althusser ou attentifs au maoïsme, mais ils sont aussi rétifs au principe d'une peinture réaliste. Et les générations des jeunes français viennent d'inventer le mouvement punk. Le mode de vie situationniste a eu une certaine influence sur la sous-culture hippie dans les années soixante, et l'idéologie punk dans les années soixante en Grande-Bretagne, influence situationniste ressentie de manière plus menaçante en France en particulier dans les universités, mais il faut dire que leur influence sur les événements de mai 1968 a été exagérée. Pour la plupart, cependant, l'héritage du mouvement est resté moins évidemment politique et restreint dans son appel à un public assez spécifique dans le milieu culturel et en particulier les arts visuels. En effet, la mesure dans laquelle l'influence situationniste a prospéré dans les domaines de l'art et de la culture populaire est remarquable et contraste avec l'absence de l'influence du mouvement dans d'autres domaines⁴³⁸.

Mai 68 en tant que tel n'a produit aucun artiste et se serait plutôt produit comme une performance ou une œuvre éphémère. Si malgré tout, le paysage artistique en porte une trace, c'est peut-être dans l'inflexion qui voit les artistes et leurs œuvres passer d'une critique de la *marchandise* à une critique du travail et de l'*aliénation*, mouvement que symboliserait le passage des Nouveaux réalistes aux Malassis⁴³⁹. Support/Surfaces, BMPT, Malassis, Figuration narrative et Nouvelle Figuration, etc., si l'on assemble toutes les pièces de ce puzzle, on recompose à grands traits communs le travail que les artistes dénouent dans la rue⁴⁴⁰.

Le lieu est difficile d'accès et le travail risque de n'être vu par personne, mais il est mené comme une « action » autosuffisante. Commencent ainsi à collaborer des membres de ce qui

⁴³⁸ Peter Smith, « On the Passage of a Few People: Situationist Nostalgia », *Oxford Art Journal*, Vol.14, No.1, 1991, pp. 118-125; Voir M. Poster *Existential Marxism in Postwar France: from Sartre to Althusser*, Princeton University Press, 1975, p. 386.

⁴³⁹ Jean-Louis Violeau, « L'expérience 68, peinture et architecture entre effacements et disparitions », Sous la direction de Dominique Damamme, Boris Gobille, Frédérique Natonti, Bernard Pudal, *Mai-Juin 68, op.cit.*, p. 227.

⁴⁴⁰ Certains théoriciens se focalisent sur le caractère politique des artistes : « Ces images dont les gauchistes ont perdu la maîtrise », cet imaginaire graphique gauchisant se résume, dix ans après Mai 68, à un « Marx motard », cool bien entendu, qui invite des « loulous » à la fête des Jeunesses communistes avec, pour décor, des chantiers de construction. Le contrôle des images, certes, mais au prix d'une disparition progressive des origines de cette esthétique. *Ibid.*, p. 231.

deviendra en 1970, le groupe Supports/Surfaces, préoccupés par la mise en évidence de pratiques « matérialistes » qui entendent avant tout « peindre » à leur façon, et rompre avec toutes les tendances antérieures. Au lieu d'être accrochées aux murs, les toiles libres y pendent, ou sont disposées dans l'espace, tandis que sont appuyés de biais des châssis sans toile ou que se déroulent des échelles de tarlatane⁴⁴¹.

Daniel Buren qui, en 1968, colle ses papiers rayés au hasard des rues, ou encore, BMTP, auraient pu offrir un écho aux divagations des « piétons de Mai ». En Octobre, Gérard Fromanger expose ses *Souffles de mai* (fig. 84) dans les rues de Paris. Sculptures minimales composées de demi-sphères transparentes teintées en rouge, les Souffles suscitent attroupements et débats, tandis que l'artiste montre les sérigraphies « Le Rouge » à la Biennale de l'estampe (ARC)⁴⁴². Commémorant les événements de mai, Fromanger dispose dans la rue, sans autorisation préfectorale, 9 sculptures, intitulées Souffles, ainsi qu'un ensemble de sculptures miniatures, les Souffles à voler.

Fromanger continue à réaliser des « Ciné-tracts » avec Jean-Luc Godard. La coopérative des Malassis, qui tire son nom d'un quartier se trouvant sur le plateau des Malassis à Bagnolet, est créée par cinq artistes : Cueco, Fleury, Latil, Parré et tisserand. La coopérative défend une conception sociale et politique de l'art et propose des réalisations collectives. Leurs styles sont plus populaires et facile d'accès aux spectateurs. Mais les plus militants de ces peintres s'engagent dans la politique, l'association éclate donc très vite, chaque artiste radicalisant ses propres pratiques et procédés.

Nous savons que la rue new-yorkaise est également devenue le contexte archétypal exclusif à partir des années 1960. La culture populaire est celle qui se lit sur les murs de la ville, les titres des journaux dans les kiosques, les panneaux publicitaires ou les enseignes sur les façades, les affiches ou les graffitis : son destin est de finir sur les cimaises des musées. Les néo-dadas et les artistes pop, tout comme les Nouveaux Réalistes, demeurent les tenants de la modernité dont ils ont su exalter avec talent les valeurs de langage du populaire industriel, urbain et médiatique. Ils ont illustré le dernier moment expressif de la société industrielle à la société postindustrielle. Cependant la situation actuelle est spectaculaire, et embellit tant du fait de son rôle de catalyseur de potentiels. Une nouvelle sensibilité caractérise la condition postmoderne, qui affronte les nouvelles technologies et la culture de nos nouvelles mutations.

⁴⁴¹ Gérard Durozoi, *Le Journal de l'art des années 1960*, op. cit., pp. 402-403.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 389.

Dans un tel contexte, néo-dadas, *pop* artistes et Nouveaux Réalistes suivent le destin de leur modernité.

Malgré les problèmes divers de chaque mouvement artistique, beaucoup des mouvements d'art contemporain s'identifient à l'apogée d'une culture urbaine. Nous voulons faire remarquer un autre phénomène culturel dans la même période. Denys Riout décrit le changement brusque de la situation sociale de mai 68 avant le début des années 1970.

« Au-delà de mai et durant les quelques années qui suivirent, la rumeur graffique poursuivit son cheminement. A cette époque déjà lointaine, la « société de consommation » triomphait. [...] Aujourd'hui, le paysage a bien changé. Les enfants adorent regarder les spots de pub à la télé. Après la vieille réclame, puis la publicité, c'est maintenant le règne d'un nouveau concept : la communication. Moins abondants, les graffitis politico-contestataires ne s'en prennent plus guère à la société de consommation. Ils demanderaient plutôt son accroissement et sa généralisation. Mai 68 a vécu, il est entré dans l'histoire »⁴⁴³.

Dans cette volonté de rendre la parole à la rue, dans laquelle la révolte se donnait en spectacle sur le mode d'un collectif, les affiches et les graffitis eurent un rôle éminent que relaient les artistes urbains comme Erenst Pignon-Ernest, Zlotakamien, et les artistes et les *writers* depuis le début des années 1970. Au milieu de ces années, la culture du graffiti est plus ou moins figée dans son fonctionnement et dans ses productions. C'est à cette époque aussi que le milieu de l'art commence à se pencher sérieusement sur le sujet.

Des artistes installés tels qu'Andy Warhol y côtoient des graffiti artistes tels que Jean-Michel Basquiat ou des peintres inspirés par cette culture. De nombreux artistes s'intéressent à l'art urbain et clandestin. Souvent associée à une esthétique du *graffiti art*, à l'instar de ses homologues des États-Unis tels que Keith Haring et Jean-Michel Basquiat, la Figuration Libre est caractérisée par l'utilisation de divers matériaux et couleurs discordantes inspirée par des formes culturelles alternatives telles que les graffitis et les bandes dessinées, mais aussi par les médias. Les éléments secondaires ou mineurs de l'art moderne, et marginal sont plutôt devenus centraux et nouveaux. Ils deviennent des éléments centraux de la production culturelle et artistique. Présentée comme une réaction contre l'art minimal et conceptuel qui avait émergé dans les années 1960 et 1970, cette « nouvelle » esthétique artistique, et l'artiste

⁴⁴³ Denys Riout, Dominique Gurdjian, Jean-Pierre LeRoux, *Le livre du graffiti, op.cit.*, pp. 62-64.

qui lui est associé, sont connus en Allemagne comme le *Neue Wilden*, en Italie comme la *Transavanguardia*, et en France sous le nom de Figuration Libre. Les jeunes artistes se joindront à la culture résistante et hippie par leur mode de vie.

Ces diverses tendances néo-expressionnistes ont récupéré une esthétique picturale qui, par sa répétition d'un style historique comme l'expressionnisme, a également suggéré la mesure dans laquelle elle avait été « affectée par les forces mêmes contre lesquelles elle avait [à l'origine] déclaré s'opposer »⁴⁴⁴. C'est-à-dire qu'ils simulent une expression directe comme moyen de contrer la reproduction et la normalisation de la subjectivité dans le capitalisme avancé, en même temps que leur demande naïve d'une authenticité picturale a participé à l'élaboration d'un style national et donc d'un produit national exportable.

Hal Foster témoigne dans « Entre le modernisme et le media (Between Modernism and the Media) » :

« Pour Buchloh, une telle régression est le destin de l'artiste qui considère que sa mission d'avant-gardiste a échoué. L'analogie est claire: au début du 20^{ème} siècle, le modernisme était considéré comme largement cul-de-sac, et dans les années 80, il en est de même en ce qui concerne le minimalisme et du conceptualisme. En effet, le nouvel art international de figuration expressionniste et caricaturale, et la prise de position « primitive », bohémienne, nous est vendue comme un baume après des années d'abstraction « aride » et d'engagements post-studio »⁴⁴⁵.

Le problème est le demi-échec de l'avant-garde européenne dans le système artistique des États-Unis. Hal Foster critique durement le néo-expressionisme dans les années 1980, et plus particulièrement le *graffiti art* aux États-Unis. En Europe et aux États-Unis, les années 1980 ont été définies par des retours à la peinture figurative et néo-expressionniste qui coïncide avec une économie de marché multinational de plus en plus omniprésente. Alors que dans la foulée de 68, de telles marques de décision dans le métro de Paris ont servi, comme Villeglé

⁴⁴⁴ Voir la critique de Benjamin Buchloh de ce retour à la figuration par rapport à l'Allemagne et l'Italie dans "Figures of Authority, Ciphers of Regression : Notes on the Return of Representation in European Painting", Brain Wallis (ed), in *Art After Modernism : Rethinking Representation*, New York : The New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 131.

⁴⁴⁵ "To Buchloh such regression is the fate of the artist who finds that his avant-gardist mission has failed. The analogy here is clear: in the '20s the early modernisms were regarded largely as culs-de-sac, and in the '80s so are minimalism and conceptualism. Indeed, the new international art of expressionistic, cartoonish figuration and "primitive", bohemian posturing is sold to us as a balm after years of "arid" abstraction and poststudio involvements." Hal Foster, *Recoding, op.cit.*, p. 37.

l'explique, « contre le conditionnement social », dans les années 1980 la multiplication des graffitis a fait son chemin dans les milieux artistiques élevés comme en témoigne l'œuvre de Robert Combas, Figuration Libre, et le succès du *graffiti art* sur le marché américain⁴⁴⁶. Il s'ensuit que, avec le graffiti en tant qu'art, « le fonctionnaire réclame le titre officiel, les galeries absorbent les graffiteurs ». Plutôt que de travailler contre le code dominant, le graffiti, dans ce cas, devient le code⁴⁴⁷.

Malgré sa participation à de nombreux mouvements, Hal Foster décrit ce phénomène artistique comme « l'erreur expressive (the expressive fallacy) »⁴⁴⁸. Pour commencer, nous allons approfondir un commentaire d'Hal Foster dans « Entre le modernisme et le media (Between Modernism and the Media) » dans notre troisième partie. Mais notre étude ne fera pas la liste des courants complexes de l'art contemporain. Plus spécifiquement, les œuvres d'art combinent un registre expressif de la rue et un inventaire des graffitis tag du début des années 70 aux années 1980. En même temps, nous remarquons les auteurs du graffiti français dans la rue des années 1980, en parallèle avec le *graffiti art* (depuis appelé street art) ou le graffiti *writing* aux États-Unis (à ne pas confondre selon nous malgré l'amalgame largement répandu).

Toutefois la rue de Paris sera aussi, à l'époque, un lieu important du graffiti. Nous allons analyser l'esprit européen dans les graffitis et la manière dont les artistes représentent leur société en exploitant ces techniques du graffiti. Quelles seront les questions soulevées dans et par le street art? En d'autres termes, ce mouvement peut-il surmonter les difficultés du mouvement de l'art contemporain dont le geste rebelle, comme celui notamment de l'avant-garde, est devenu hypocrite dans la société de consommation? Ensuite, peut-il être qualifié d'art? Enfin, dans ce mouvement du street art, quels problèmes pourraient apparaître dans le monde d'art?

⁴⁴⁶ Jacques Villeglé, *Traversée Urbi & Orbi*, op.cit., p. 185. Le succès de la Figuration Libre, qui a été renforcée avec l'exposition *Figuration Libre: France-USA* à Paris en hiver, 1984.

⁴⁴⁷ Kaira Cabaña, *Poster Archaeology*, op.cit., pp. 114-115.

⁴⁴⁸ Hal Foster, « The Expressive Fallacy », *Recodings : Art, Spectacle, Cultural Politics*, op.cit., pp. 59-77.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **Histoire de l'Art**

Présentée par

Chorong YANG

Thèse dirigée par **Laurent BARIDON**

préparée au sein du **Laboratoire de Recherche Historique Rhône-Alpes (LARHRA)** dans l'Ecole doctorale **Sciences de l'homme, du politique et du territoire**

Graffiti et street art. Étude des discours historiographiques et de la critique esthétique d'une forme sociale de modernité visuelle

Volume 2

Thèse soutenue publiquement le **16 décembre 2014**,
devant le jury composé de :

M. Laurent BARIDON

Professeur d'Histoire de l'art contemporain, Université Lumière Lyon 2
Directeur de la thèse

M. Jean NAYROLLES

Professeur d'Histoire de l'art contemporain, Université Toulouse II-Le Mirail
Président du Jury (Rapporteur)

Mme Marianne JAKOBI

Professeur d'Histoire de l'art contemporain, Université Blaise Pascal,
Clermont-Ferrand II (Rapporteur)

M. Alain BONNET

Professeur d'Histoire de l'art contemporain, Université Pierre Mendès France



Troisième partie

**L'image pratique dans l'espace idéologique :
l'expression libre de toutes les idées**

Nous avons défini et retracé la généalogie des différents mouvements d'avant-garde apparus au XX siècle et leur volonté de réduire l'intervalle entre l'art et la vie dans le cadre de l'art urbain. Après Dada, et les surréalistes, ils ont participé à la genèse de l'art urbain. Brassaï, par exemple, photographie les inscriptions portées sur les murs, et élève le graffiti comme une forme d'art. Mais pour que l'art s'expose réellement dans la rue, il faut toutefois attendre les années 60 et nous avons noté la convergence de trois phénomènes : l'avènement de la société de consommation, le renouveau des avant-gardes, et la vague contestataire de 1968. Ce nouveau paradigme contribue à nourrir toutes les révoltes se situant en marge de la légalité et du marché de l'art. Ces phénomènes se sont confondus dans les années 1960, depuis lors l'art contemporain européen possède sa place singulière.

Nous avons ainsi étudié quelques artistes européens qui critiquent leur société en utilisant des objets de consommation. En se regroupant autour de Jacques de la Villeglé, Raymond Hains, et Mimmo Rotella, ils ont assemblé des lambeaux d'affiches attachés à la rue pour mettre en exergue les mythologies du moment. À travers ces actions publiques des affichistes, Asger Jorn a diffusé à outrance le concept du kitch, le graffiti, et le marché de l'art dont Guy Debord s'inspire et partage l'idée avec IS. Ils ont appréhendé les opinions critiques de leur société. De manière différente les uns des autres, leur gestes ont toutefois résisté à la société de consommation. Guy Debord, ne cessait de réclamer la liberté d'apposer sur les murs dessins et messages poétiques ou politiques dans le renouveau des avant-gardes. Avec ces affiches de l'Atelier Populaire des Beaux-arts, leurs murs, ornés de l'inventivité des slogans révolutionnaires au cours de Mai 1968, en sont le soubassement.

Ces approches critiques de leur société sont bâties sur des idées libres, et les noces de l'art et de la culture de masse célébrées par les artistes ont bel et bien eu lieu. L'idée politique de l'expression d'une libre parole sur les murs et le mode de pensée établi également depuis la fin des années 1960 dans la ligne de l'art conceptuel et Ben Vautier (Benjamin Vautier) de *Fluxus* ont incité les artistes à chercher à mélanger les mots et les actions. Les artistes qui descendent dans la rue avec pour objectif de faire sortir l'art des galeries, à de très rares exceptions près, sont des professionnels connaissant les différentes formes culturelles dans l'histoire de l'art. Ainsi que les mouvements punks des squatteurs, avec leurs signes caractéristiques sur les murs. Cependant, nous avons simultanément écarté l'art d'avant-garde nouveau et l'art expérimental qui sont tous deux très politisés mais qui restent loin du public malgré l'utilisation de la culture populaire et les actions dans la rue afin de rencontrer les spectateurs ; ceux-ci bouleversent le monde de l'art et le système du marché de l'art.

Fredric Jameson critique l'art contemporain dans le postmodernisme parce qu'il fait la réplique, reproduit, et renforce la logique de la société de consommation. Il explique :

« Je crois que l'émergence du postmodernisme est intimement liée à l'émergence de cette nouvelle période, du capitalisme du consommateur ou de la multinationale. Je crois également que ses caractéristiques formelles expriment de nombreuses manières la logique plus profonde de ce système social particulier. [...] Ma conclusion ici doit prendre la forme d'une question à propos de la valeur critique de l'art nouveau. Il y a une certaine acceptation du fait que le modernisme plus ancien ait fonctionné contre sa société par des moyens qui sont diversement décrits comme critiques, négatifs, contestataires, subversifs, d'opposition, etc. »¹.

Il insiste sur le fait que pendant ce temps, il y a très peu de choses, que ce soit dans la forme ou dans le contenu de l'art contemporain, que la société contemporaine trouve intolérables et scandaleuses. Les formes les plus offensives de cet art comme le punk rock, sont toutes acceptées sans sourciller par la société, et ils représentent un succès commercial, contrairement aux productions du modernisme plus ancien et supérieur. Mais cela signifie que même si l'art contemporain a toutes les mêmes caractéristiques formelles que le modernisme plus ancien, il a tout de même fondamentalement changé de position au sein de notre culture².

Le graffiti assimilé au crachat des classes dangereuses corrige les changements positifs de la position de l'art. Le graffiti n'est pas simplement une expression de sous-culture à travers l'avant-garde dans l'intérêt de la culture de masse. Autour de la question relative à la possibilité d'une libre parole sur les murs³, en persistant de nos jours, les artistes font naître un nouveau mouvement : le Street art⁴. Ce terme « street art » qui a commencé à être utilisé depuis le début des années 2000, connaît dans les années 1980 son premier âge d'or. Le

¹ "I believe that the emergence of postmodernism is closely related to the emergence of this new moment of late, consumer or multinational capitalism. I believe also that its formal features in many ways express the deeper logic of that particular social system. [...] My conclusion here must take the form of a question about the critical value of the newer art. There is some agreement that the older modernism functioned against its society in ways which are variously described as critical, negative, contestatory, subversive, oppositional and the like." Fredric Jameson, « Postmodernism and Consumer Society », Hal Foster (éd.), *The Anti-Aesthetic : Essays on postmodern culture*, op.cit., pp. 143-144.

² *Ibid.*, pp. 142-143.

³ Johannes Stahl, *Street art*, op. cit., p. 112.

⁴ Aujourd'hui on désigne ce mouvement artistique par un anglicisme : le street art. Et sa catégorie rassemble les pochoirs, les interventions sur mobilier urbain, les détournements publicitaires, les stickers, les affiches, les collages, les peintures qui ne sont pas centrées sur un lettrage, les installations, etc.

graffiti moderne découle d'une relation évidente avec le mouvement muraliste de la fin des années 1960 et 1970 à Chicago, New York, Los Angeles et San Francisco, mais aussi au Mexique. Pendant presque un demi-siècle, des *teenagers* dégourdis ont signifié leur identité en marquant leur territoire sur un mur avec un crayon, un marqueur ou une bombe de peinture. Cette pratique du vandalisme apparent des tags ou *writing* a pris des aspects matériels différents, et a ostensiblement et délibérément exploité les formes artistiques préexistantes en y intégrant au passage diverses influences locales. Mais le street art est d'importance comparable sur le plan de l'histoire de l'art contemporain, ayant produit une grande diversité d'oeuvres interconnectées et développées par les générations nouvelles grâce aux techniques accessibles dans les années 1980. Si le graffiti moderne naît à New York, d'autres formes artistiques du street art ont eu beaucoup d'influence sur l'art contemporain : l'art povera, le pop art, le land art, la figuration libre ou les mouvements d'avant-garde dans l'art urbain. Le travail des artistes en extérieur a montré que les artistes apportent quelque chose de nouveau et d'anti-conventionnel dans l'art pour expérimenter formes, couleurs et gestes artistiques à grande échelle. Les street artistes français des années 1980 débutent, dans la ligne du mouvement d'avant-garde et sur des sites et à travers des oeuvres qui reflètent leur énergie personnelle. Un esprit résistant qui va bien au-delà des spécificités traditionnelles et qui explore toutes sortes de supports et toutes sortes de moyens artistiques. L'oppression de l'État s'achève et, de la fin des années 1980 jusqu'aux années 1990, nous assistons à un renouvellement du graffiti par de nouveaux médias et donc, sous de nouvelles formes, qualifié parfois de post graffiti au début des années 2000, et plus généralement inclus dans le terme de street art.

Nous nous concentrerons sur le street art en comparant la France et les États-Unis des années 1980. Il semble que ce mouvement se soit développé de manière différente du fait des contextes artistique ou politique de ces deux pays. La même année, en 1985, deux livres sont publiés : l'un, *Street art*, dans lequel Allan Schwartzman analyse le graffiti et le street art aux États-Unis, et l'autre, *le livre du Graffiti*, dans lequel Denys Riout, Dominique Gurdjian, et Jean Pierre Leroux approfondissent l'histoire du graffiti européen. Malgré ces analyses remarquables sur le street art, il est nécessaire de distinguer le graffiti et le street art en ce qui concerne les artistes américains. Notre étude se concentre sur des sujets tels que le style formel, les influences essentielles et l'évolution artistique. Il souligne aussi les dimensions éthique, sociale et critique de la production culturelle de ces artistes.

Avec un classement formel ou de contenu du graffiti et du street art, le graffiti ancien revêtait une fonction sociale. Les artistes essayaient de réfléchir leurs idées par le biais d'un esprit libre et rebelle. Même si le graffiti appartient à une tradition politisée, le street art d'aujourd'hui n'est pas une force organisée, il ne s'est pas fixé d'objectifs utopiques. Et si ce mouvement est clairement lié au mouvement de l'histoire de l'art, ces artistes n'aspirent pas directement à modifier la définition d'une œuvre d'art, mais plutôt de poser la question de l'environnement ou de notre société, dont nous disposons tous actuellement à notre manière. Ils tentent de faire leur travail de communication avec les gens sur des thèmes socialement pertinents, en utilisant des modalités influencées par des valeurs esthétiques sans pour autant être emprisonnées par elles. Ils font épanouir cette activité artistique et expriment leurs idées dans la rue, tout en remettant en question certains aspects de notre société.

L'évolution du mouvement street art se déroule comme suit :

D'abord, le graffiti moderne connu sous le nom de *writing* émerge en Amérique sous une forme variablement populaire. Cette tendance provoque l'intérêt des galeristes américains, à l'instar des taggeurs dont les graffeurs se multiplient pendant les seventies. Cependant, malgré la naissance dans l'intervalle d'une jeune génération entre le graff et le street art, certains critiques d'art pensent qu'aucune unité esthétique, thématique ou générationnelle n'existe dans ce qui s'étale sur les murs. En même temps, Il est ironique que « l'art public » axé sur la personne moyenne résulte de l'action illégale dont nous allons bientôt discuter. Par un exemple simple, mais clair, nous montrons la photo qu'un graffiti a réalisée sur l'œuvre d'art de Richard Serra⁵ (fig. 85). Cette photo est très intéressante dans le cadre de l'une de nos discussions. Ce graffiti est-il un acte de vandalisme puisqu'il attaque une œuvre d'art préexistante ? Ou bien est-il un témoignage de l'expression libre donnant de l'intérêt à leur parole critique par l'utilisation d'un repère artistique du public ? En effet, le format de ce message n'est pas une peinture, mais il est l'expression de la parole anonyme. Cette expression, « 560,000 [DM] for this shit », est très critique sur l'art public. Nous continuerons l'étude du graffiti en mettant l'accent sur les propriétés artistiques de l'œuvre d'art dans sa forme et dans son contenu.

Dans ce chapitre, nous nous pencherons sur le travail des artistes américains, ceux-ci étant directement liés à la culture du graffiti, et ce afin de distinguer le graffiti *writing* en tant que tel et l'action artistique de graffiti telle qu'elle est appliquée dans le street art. Et

⁵ Cette photo s'est citée par Dario Gamboni, *The Destruction of Art : Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London : Reaktion Books, 2012, p. 134.

contrairement à ce phénomène américain, qui selon nous correspondait plus à une culture qu'à de l'art, l'art de la rue en France a très vite été considéré comme étant un nouveau mouvement de l'histoire de l'art. Depuis le milieu du XIX^{ème} siècle, lorsque les artistes parisiens se sont rebellés contre l'Académie et ont créé leurs propres points de vente en embrassant le modernisme d'avant-garde. Dans l'histoire de l'art contemporain, ce mouvement consiste à développer cet esprit rebelle à travers le langage propre à chaque artiste. Au gré des pratiques, pourtant, émergeront, au contraire, des mondes singuliers, aux influences multiples (graphisme, calligraphie, art naïf, etc.), aux techniques et au discours disparates⁶.

En suite, en France, à la fin des années 1960, la révolte des artistes français se concentre sur le tableau des beaux-arts qui avait jusqu'ici constitué le socle du modernisme, et dont ils font l'autocritique, notamment en ce qui concerne son pouvoir, sa portée, dans une approche critique de la société. Les peintures déconstruisent leur medium pour mieux en circonscrire le champ : In situ, Fluxus, et Happening. Dans ce courant, les démarches de Gérard Zlotykamien, bientôt suivi d'Ernest Pignon-Ernest, vont parcourir, en sens inverse, le trajet qui va de la rue aux galeries. Le lieu est réfléchi et recherché pour qu'il fasse partie intégrante de l'œuvre éphémère, et transcende les limites du musée. Pendant les années 1980, une nouvelle génération de street artiste, dont beaucoup ont grandi, renouvelle l'art de la rue en France multipliant les techniques, recourant à de nouveaux matériaux et supports, cette « nouvelle vague » développe un langage visuel original qui tranche avec celui des graffitis new-yorkais. Mais sa technique et son geste agissent différemment.

En France, aux États-Unis ou en Angleterre, une génération d'artistes nourrie à la pub et au Rock tourne le dos au minimalisme et va trouver dans la rue un nouveau terrain d'expression et de liberté. Ainsi l'image du bohémien est née, d'un artiste qui avait besoin de créer une œuvre d'art non plus comme objet esthétique séparé de la vie, mais qui justement puisse faire partie intégrante de la vie. Le pochoir, qui est un moyen de promotion sauvage, furtif, efficace, facile à utiliser, et n'exigeant aucune aptitude au dessin, ce formidable outil de diffusion massive va bientôt devenir un medium artistique. Les *writers*, peintres issus de la figuration libre, et les artistes conceptuels, se livrent alors à une véritable compétition. Cette ligne n'est pas spécifique au graffiti américain, mais intègre l'esprit du mouvement de mai 68 qui décline les notions de résistance et d'action. Alors, contrairement à la tradition nord américaine (tag,

⁶ Stéphanie Lemoine et Julien Terral, *IN SITU*, op. cit., p.10.

graff, free style), les graffitis français se montrent dans la droite ligne de la tradition ouest européenne (collage, décollage, slogans, affiches et pochoirs).

Yves Michaud a bien expliqué le climat artistique par les consommations culturelles dans les années 80 :

« La haute culture se démocratisait, ce n'était pas en laissant « toutes choses égales d'ailleurs » : les publics qui s'élargissaient étaient d'autres publics, des publics ni forcément respectueux, ni forcément acquis. Comme l'a souligné James Clifford, les musées sont devenus des zones de contact entre des parties de la culture : des gens qui n'y avaient pas leur place se sont mis à les fréquenter et il a fallu leur faire une place. Les lieux culturels ont dû changer, se moderniser, s'ouvrir à la gestion et à l'industrie culturelle. [...] L'art au sens non seulement des beaux-arts mais de la haute culture a été non pas remplacé par la culture commerciale mais marginalisé par elle et, qui plus est, la culture s'est émietlée en fonction des groupes de consommateurs »⁷.

L'industrie culturelle s'est considérablement accrue, mais elle concerne des domaines comme la musique de variété, le cinéma, la télévision ou encore le domaine de l'art. La décennie opère un renouveau expressif qui joue avec la couleur, le geste et la matière, coexistant dans la « Figuration libre ». En créant la rencontre entre l'esprit du graffiti new-yorkais et le punk violent, énergique, et en rejetant dans l'obsolescence l'art du bon goût, les artistes de rue font naître un nouveau genre artistique dans l'histoire de l'art contemporain. De plus, le contexte politique français de l'époque est particulièrement propice à l'émergence de cet art populaire et sauvage. D'ailleurs, la politique de François Mitterrand offre à l'inventivité des artistes une profusion de palissades, et l'enthousiasme de Jack Lang est perçu comme un encouragement. Alors que l'imagination s'installe au pouvoir, un flot d'artistes investit la rue.

Le street art est sans cesse mis en relation avec la politique, et cet état de fait s'explique par au moins deux raisons évidentes. D'une part, il se pratique dans l'espace public, accessible à tous, et d'autre part, il recourt à un moyen d'expression qui n'est pas contrôlé par l'Etat. En tant qu'action créative non sollicitée, il franchit les limites du code de conduite établi et fait de celui-ci un thème de discussion. En ce sens, il recèle donc un caractère politique. Par ailleurs, le street art s'affiche souvent comme une réaction libérée à l'égard de la physionomie de

⁷ Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, Paris : Quadrige/puf, 2004, pp.58-60.

l'espace public et de ses modifications. Ce mouvement artistique est aussi illégal que festif. Mais les graffitis ont, en eux-mêmes, une longue tradition politique⁸.

Ce procès correspond à des changements sociaux considérables. C'est-à-dire, l'émiettement du pouvoir entre groupes sociaux en compétition, la différenciation continue de la société, la circulation incessante de l'information et des images, le besoin constant en produits de loisir. Ainsi, ce chapitre met en perspective les polémiques existant, dans le contexte économique sur le marché de l'art et les projets artistiques, dans le contexte institutionnel sur l'art officiel, dans le contexte social sur les changements de l'industrie culturelle, et dans le contexte culturel sur la redéfinition de l'expérience esthétique.

Pourquoi témoignons-nous de l'intérêt pour ce mouvement du street art dans l'histoire de l'art contemporain? Quelle est sa valeur artistique dans la représentation de notre société? Quelle est l'alternative à l'art contemporain, qui est exclus du public à cause de son opacité et de son confort intellectuel? Que peut nous suggérer ce mouvement artistique peut au quotidien? Et quelle est sa limite dans le système actuel de l'art et la société de consommation? Tout peut-il être considéré comme politique? Sur cette dernière question, la question est a priori négative. Cela va nous conduire à une analyse plus approfondie de la critique et de l'approche sociale avancée par les graffitis : *Recodings-Arts, Spectacle, Cultural Politics* chez Hal Poster: *Une critique de l'économie politique du signe*, *La Consommation des signes* de Jean Baudrillard : *Vers la contre-culture* chez Theodore Roszak : *L'esthétique de la résistance* de Peter Weiss : *Histoire du Vandalisme* chez Louis Réau : *Modern Art in the Common Culture* chez Thomas Crow.

D'abord, dans le premier chapitre, nous allons analyser chronologiquement le mouvement du graffiti des années 1970 aux États-Unis. Et cette étude concerne la question du contenu du graffiti, formé et transformé par des graffiti *writers* intégrant des interactions sociales et leurs auditoires. Comment leur œuvre est devenu un art? Finalement, dans ce réseau, nous mentionnerons les limites du graffiti américain, par un phénomène culturel, pour devenir un mouvement artistique et une structure du système de l'art. Avec ce courant américain des graffitis, nous allons analyser les problèmes qui ont été posés par les critiques d'art et les polémiques esthétiques rencontrées dans l'histoire de l'art contemporain.

⁸ Johannes Stahl, *Street art, op.cit.*, p. 74.

Dans le deuxième chapitre, avec les problèmes posés par les graffitis américains, nous trouverons sa direction et éclairerons le graffiti français des années 1980 dans lesquelles se situe ce mouvement artistique. Les États-Unis et la France entretiennent des échanges artistiques dans le mouvement artistique de la figuration libre. En même temps, à partir de cette période, les artistes français utilisent le graffiti comme méthode artistique, et réalisent illégalement ou officiellement leurs œuvres dans la rue. Dans le cadre de cette circulation, nous allons démontrer dans quelle mesure l'art urbain français se situe du mouvement de l'art contemporain, mais également expliquer sa fonction et son objet dans notre société.

L'invasion du graffiti est internationale, son exposition insensée a détruit les frontières de l'art. Ce phénomène ne signifie pas simplement un échange entre les cultures haute et basse. C'est le problème de l'art dans la culture populaire, car l'art contemporain est un commerce dans lequel surabondent les hommes vénaux (ce problème étant apparu dans la concurrence graffiti *writing* et le *graffiti art* américain dans les années 1970). C'est pourquoi, dans la quatrième partie, nous allons encore distinguer les problèmes du street art en disséquant le documentaire *Faites le mur ! (Exist through the gift shop)* chez Banksy et *Hobo vs Banksy*. On assiste à l'émergence d'artistes post-graffiti qui agissent illégalement comme le graffiti *writing* à la différence que les artistes de cette période avaient commencé comme écrivains, n'avaient pas suivi le cursus d'une scolarité toute artistique. Leurs techniques et leurs méthodes empruntent aux artistes urbains des années 1980.

Dans le même temps, la forme du graffiti *writing*, se développe, se diversifie, grâce notamment à l'apparition de diverses techniques, et, progressivement, devient la peinture à la bombe. Tous les sujets des graffitis existent dans la ville. Ils font acte d'une opinion critique sur leur société par le biais de méthodes artistiques propres de la guérilla, et ils jouent dans l'espace public en intervenant sans idéologie déterminée. Cette nouvelle forme d'expression urbaine s'appelle le street art dans la classification des mouvements de l'art contemporain. Auparavant, les artistes cherchaient à grand peine des galeristes prêts à les exposer. A présent, c'est l'inverse, les artistes se faisant approcher par les galeristes pour « entrer en galerie » et participer à un projet collectif. L'artiste choisit ou non de participer sur un thème qui l'intéresse dans le cadre d'une galerie mais son activité, son art, s'exprime dans la rue, lieu qui permet à toute personne de s'approprier l'œuvre, par le regard ou même la photographie, chose tout à fait impossible/impensable au sein d'une galerie d'art. Avec l'autonomie du

street artiste, nous allons étudier sa liberté d'esprit, le caractère protestataire de son geste, et sa vue sociocritique de la société.

Cette étude tentera d'analyser de quelle manière le mouvement du graffiti a réussi à s'introduire et prendre une place à part entière dans l'histoire de l'art contemporain. Nous analyserons également la façon dont il a changé le système de l'art contemporain et en lui imposant une nouvelle méthodologie. Cette étude posera de multiples questions sur les sujets de l'œuvre d'art, de la fonction de l'art, du rôle de l'artiste, de l'espace, et de l'éthique et de l'esthétique de l'art.

1. L'histoire du mouvement du graffiti moderne

Dans la relation entre l'art et la culture populaire, d'une part, l'artiste avait utilisé la culture de masse pour répondre aux polémiques esthétique et technique, en dehors de toute stratégie politique ou assimilation sociale. D'autre part, l'art avait rendu visibles les contradictions sociales à travers sa fonction critique essentielle. Toutefois, cet art et la culture de masse ont rencontré de multiples difficultés avec l'apparition de la société de consommation et jusqu'à aujourd'hui. Nous évoquerons, dans peu, ce problème, en faisant l'analyse de la « Mode intemporelle : A propos du Jazz » dans *Prismes : Critique de la culture et société*⁹ chez Theodor W. Adorno l'avait noté dans cette relation entre l'art, particulièrement de masse, et l'industrie culturelle. Certains aspects de la culture populaire eux-mêmes élevés au rang d'art et d'œuvre d'art, et dans lesquels on trouve une délicate alliance du quotidien et de l'art, nous pouvons discerner un nouveau mouvement d'art contemporain : les graffitis.

Ce mouvement aborde des questions artistiques délicates sous de multiples aspects et il ne catalyse pas seulement la bourgeoisie, l'exclusion des classes. Thomas Crow a insisté sur le fait que l'art d'avant-garde ne pouvait pas contenir les intérêts de toutes les classes.

« Ce courtage entre haut et bas, entre légitime et illégitime, fait ainsi de l'avant-garde un mécanisme important dans une économie culturelle manipulatrice. Il sert réellement d'intermédiaire entre trois publics : 1) sa clientèle engagée immédiate ;

⁹ Theodor W. Adorno, *Prismes : Critique de la culture et société*, op. cit., 2003.

2) le public de la classe moyenne beaucoup plus important pour la culture élevée validée avec laquelle il est en négociation relativement constante, et 3) ces publics exclus ou indifférents à la haute culture et auxquels, après Courbet et en dehors de quelques occasions de révolution politique manifeste, l'avant-garde ne tente jamais de s'adresser directement. Bien que l'expérience des personnes dont les horizons sont fermés par la culture « basse » soit utilisée de manière répétée pour donner forme et substance à un art puissamment conscient et révélateur, nous n'assumons aucun public ici pour les qualités de négation, de suggestion, de refus de transgression morale voulue, de fermeture, de rigueur formelle, et d'autocritique qui caractérisent diversement la pratique moderniste – cependant nombre de ces personnes risquent « innocemment » d'interpréter ces qualités au profit de l'artiste. Le cycle d'échange que le modernisme met en mouvement se déplace dans une seule direction : l'appropriation des pratiques d'opposition vers le haut, le retour de biens culturels évacués vers le bas. [...] Et tant que le cycle reste en place, la négation moderniste devient, paradoxalement, un instrument de domination culturelle »¹⁰.

Le graffiti rencontre le troisième type de public : celui de la rue. Pour rompre la chaîne du commandement et des traditions du monde de l'art, ces artistes formés traditionnellement se sont tournés vers un autre système visuel qui s'est développé indépendamment de celui-ci : le graffiti qui s'élevait sur les ruines de la frange abandonnée de la société, construit des débris de la culture populaire, par les enfants qui n'avaient pas de difficulté à défier l'autorité¹¹. Le mouvement intellectuel de l'art contemporain utilise la culture non issue de l'élite, essaie de s'introduire dans la sphère de l'art en provoquant l'intérêt du public, et entraîne un

¹⁰ "This brokerage between high and low, between legitimate and illegitimate, thus makes the avant-garde an important mechanism in a manipulative cultural economy. It mediates between three publics really : 1) its immediate initiated clientele ; 2) the much larger middle-class public for validated high culture with which it is in fairly constant negotiation ; and 3) those publics excluded from or indifferent to high culture which, after Courbet and outside of a few occasions of overt political revolution, the avant-garde never attempts to address directly. Though the experience of people whose horizons are closed by 'low' culture is repeatedly used to lend shape and substance to powerfully self-conscious and revelatory art, we assume no audience there for the qualities of negation, allusiveness, willed moral transgression refusal of closure, formal rigor, and self-criticism which variously characterize modernist practice – however much such people might 'innocently' act out these qualities for the benefit of the artiste. The cycle of exchange which modernism sets in motion moves only in one direction: appropriation of oppositional practices upward, the return of evacuated cultural goods downward. (...) and as long as the cycle remains in place, modernist negation becomes, paradoxically, an instrument of cultural domination." Thomas Crow, « Modernism and Mass Culture in the Visual arts », *op. cit.*, pp. 254-255.

¹¹ Allan Schwartzman, *Street Art*, New York : The Dial Press, 1985, p. 12.

changement de la structure des deux domaines de cultures haute et basse. Cependant les artistes ont simplement emprunté à la culture de masse pour s'approprier une forme d'art, leur contenu restant difficile pour la compréhension et l'intervention du public de la rue. Dans ce courant de mouvements d'art contemporain, le graffiti existe en dehors du domaine d'art et cette extranéité même a changé la structure de l'art.

Dans ce chapitre, nous étudierons les graffitis américains, parce qu'ils attirent notre attention sur le point suivant. À la différence de la France, les graffeurs américains réfléchissent sagement à la commercialisation de l'art tout en découvrant différentes techniques du graffiti, se développe donc un nouveau genre d'art contemporain. Ce processus est clairement révélé quand le grand mouvement culturel du graffiti américain au début des années soixante-dix, engendre la promotion artistique par les galeristes, les journalistes, et les spécialistes de l'art. Les tags se diversifient. Les galeries américaines s'approprient rapidement ce phénomène. Les tagueurs exposent dans les galeries avec l'espoir d'une ascension sociale par une reconnaissance du monde de l'art, de son marché, de son système de valorisation des déviances en tout genre. Cette promotion artistique des graffitistes a entraîné quelques problèmes jusqu'à aujourd'hui.

- L'utilisation ambiguë des termes des graffitis : le *tag*, le graffiti *writing* le post-graffiti, le graffiti art, le street art, et l'art urbain
- Graffiti-devenu-art : Différences des idées, des styles et des fonctions entre le graffiti *writing* et le mouvement Street art
- Art simulé et Art: l'art manipulé et simulé par le marché de l'art

Pour notre recherche, nous garderons cette ligne de questionnement quant à la terminologie du graffiti des années 1970 jusqu'à aujourd'hui, par une séparation distincte entre street art et graffiti *writing*, entre *writers* et artistes graffiti, et en étudiant les raisons principales de cette séparation qui a évolué pour inclure plusieurs facteurs déterminants comme les différences techniques, de motivation et d'intérêt du public, et celles majeures de la manière dont nous devons les appréhender. Le street art et le graffiti *writing* peuvent être très similaires parce qu'issus d'un même lieu et d'idées communes, mais ils sont différent en termes de forme, de fonction, d'intention et d'intervention. Alors, le street art, en tant que mouvement artistique, reste un phénomène récent jusqu'à aujourd'hui, né plutôt en France qu'aux États-Unis dans les années 1980, et qui référence les artistes graffitis, qu'il faut séparer des graffiti *writers*.

Ensuite, nous nous pencherons sur la manière dont cette subculture, c'est-à-dire le graffiti lui-même, s'est introduite dans la sphère de l'art, et dont, en se confirmant en tant qu'art, elle a posé la question de l'esthétique, du système de l'art, de son essence, etc... Le graffiti simple comme ceux de Taki 183, disposé de manière universelle dans la rue, se transforme en terme de style, se répète simplement, et imite ce qui a déjà été produit, pour évacuer ; il s'expose dans la galerie à travers un art simulé qui déforme le graff abstrait et figuratif par le biais de la peinture pour le mettre tableau. En approfondissant ces questions sur la fonction et l'objet du graffiti, nous explorerons le processus par lequel le graffiti est devenu art.

D'ailleurs, dans les progrès de ce mouvement, nous établissons une distinction entre Art simulé et Art comme Hal Foster a déjà énoncé qu'une « bohème simulée »¹² par les formes et les styles du modernisme sont engagés comme une image par l'image. De cette simulation de Bohème transformée, son geste et son style, par des genres subalternes et des expressions sous-culturelles, est né un nouveau genre, le graffiti, qui a commencé, au même moment, à se recycler dans l'art simulé pour être reconnu comme mouvement artistique. Cela fait partie intégrante du développement du style artistique contemporain recherché par les galeristes américains. La question du graffiti a été abordée mais pas approfondie par les critiques d'art. Il est nécessaire de garder les deux à l'esprit pour comprendre certains actes comme étant créatifs, même si, par ailleurs, ils sont considérés comme destructifs. Et il faut distinguer l'art simulé et l'art.

À la fin de la première période du mouvement culturel américain des graffitis *writing*, les œuvres sur toiles commencent à se vendre en galeries d'art, et les institutions préparent des expositions rétrospectives. Rentrent-elles pour autant dans le rang de l'art ? Deux grandes tendances traversent le graffiti : celle qui met en avant le graphisme des lettres comme mode 2, Futura 2000 et celle qui privilégie le support artistique comme avec Blek le Rat. Beaucoup de personnes allient graffiti *writing* et street art dans les expositions et les écrits étudiant le graffiti. Mais l'ouvrage *Street art* de Cedar Lewisohn, Allan Schwartzman dans *Street Art*, Anna Wackawek dans *street art et graffiti*, et Stéphanie Lemoine dans *L'art urbain : de graffiti au street art*, séparent ces deux tendances, et analysent ce mouvement artistique d'étape en étape. Le mouvement street art commence dans les années 1980 et connaît son premier âge d'or. Les *writers*, les pochoiristes, les peintres issus de la figuration libre et les

¹² Hal Foster, *Recodings-Arts, Spectacle, Cultural Politics*, op. cit., p. 35.

artistes conceptuels et contemporains se livrent alors à un jeu de concurrence et de création entre eux dans la rue. Au cours de cette période, nous devons donc analyser le mouvement artistique du street art à travers les courants complexes de l'art contemporain.

Même s'il est parfois difficile de séparer les chapitres de cette étude notamment du fait que l'art ait, lui aussi, connu le phénomène de la mondialisation, et qu'aux États-Unis et en France, la situation historique et les assises philosophiques soient très différentes, nous présenterons, tout d'abord, le mouvement du graffiti *writing* des années 1970 et le street art des années 1980 aux États-Unis. Nous aborderons ensuite la nouvelle vague artistique des graffitis dans l'art urbain des années 1980 en France et l'apparition authentique du mouvement du street art dès les années 2000 par les expositions divers. Les graffitis, la contestation et l'intervention esthétique fonctionnent tous en opposition à l'autorité. Tout geste fait sans autorisation, mais qui s'adresse à l'opinion publique, qu'il s'agisse d'activisme ou d'avant-gardisme, d'acte de malveillance, de vandalisme ou de grand art, doit être compris essentiellement comme un discours, une prise de parole, un parti pris¹³.

La plupart des livres ont pour postulat que le street art, ou le post-graffiti, emboîte le pas à la récente lignée du graffiti art tout comme à l'histoire, moins évidente, des coups portés par le statu quo du modernisme, mais il est impossible que nous n'insistions pas sur les activités toute singulière des artistes français, en comparaison avec le graffiti *writing* américain, dans les années 1980, ce que nous allons approfondir dans notre deuxième chapitre, en remettant en question l'expérience urbaine normative pour permettre un questionnement plus vaste. C'est dans cet espace de doute et d'examen que manœuvre le mouvement artistique illégal. Ce type de vandalisme fonctionne comme une sorte d'activisme politique, sous la forme d'une agression contre l'image consensuelle de la ville.

1.1. Définition du terme graffiti dans la société moderne

Nous allons aborder le graffiti *writing* des années 1970 de manière chronologique, ses caractéristiques, les problèmes soulevés quant à la notion du genre artistique, et son processus de transformation pour répondre aux exigences du marché de l'art. Le mouvement du graffiti *writing* du milieu des années 1960 a eu une relation conflictuelle avec l'histoire de l'art. Nous

¹³ Voir Ethel Seno (éd.), *TRES PASS : Une histoire de l'art urbain illicite*, London & Paris : Taschen, 2010.

allons ainsi expliquer pour quelles raisons et de quelle manière le *writing* a fait la démonstration des limites de l'œuvre d'art. En définissant clairement le street art, distinctement du graffiti *writing*, nous entendons que le label « graffiti art » a conduit à une représentation inexacte d'un genre qui devrait être correctement connu sous le nom de « graffiti *writing* » ou plus familièrement de « graff ».

1.1.1. Définition du « graffiti *writing* »

Les graffitis de gangs étaient présents dans différentes villes des États-Unis bien avant la fin des années 1960. Les gangs les utilisaient pour marquer les limites de leurs territoires. Ils faisaient partie de l'environnement visuel de villes comme Los Angeles, Chicago, New York ou Philadelphie. Dès 1967 à Philadelphie, une poignée d'adolescents développe une forme de graffiti particulière¹⁴. Le graffiti *writing* est un phénomène propre aux États-Unis. Ce genre correspond à un graff dans une discipline du graphisme. Dans ce domaine, les *writers* utilisent leur langage et leur signalétique propres, et les étrangers les acceptent tels quels. Alors, nous allons citer les termes du graffiti *writing* ad litteram pour distinguer le *graffiti art* ou street art dans le domaine artistique.

Le Tag

Le « Tag » (marque, signature) est le simple dessin du nom de l'artiste. Les tagueurs ne sont pas membres de gangs. Les membres de gangs marquent leur territoire en écrivant le nom de leur gang, ont tendance à être physiquement plutôt violents, et à briser les règles à des fins multiples, tandis que les tagueurs ont tendance à écrire leur nom propre, que leurs virées sont actions moins violentes, et que leur activité criminelle se limite à la pulvérisation de peinture sur des surfaces publiques ou privées¹⁵.

Le tag désigne une signature sous forme de pseudonyme. C'est la forme la plus répandue de graffiti, qu'on distingue du graff, peinture élaborée et plus ou moins complexe, réalisée à

¹⁴ La moyenne d'âge de leurs auteurs se situe autour de 16 ans.

Bernard Fontaine, *Graffiti : Une histoire en images*, Paris : Groupe Eyrolles, 2012, p. 40.

¹⁵ La bombe aérosol n'est pas le seul outil des *writers*, qui utilisent aussi des marqueurs ou des tubes de cirage. Tout cela est fait au Magic Marker ou à la bombe, qui permet des inscriptions d'un mètre de haut ou plus sur toute la longueur d'un wagon. Les jeunes s'introduisent de nuit dans les dépôts de bus et de métro, et jusqu'à l'intérieur des voitures, et se déchainent graphiquement. Jean Baudrillard, « Kool Killer ou L'insurrection par les signes », *L'échange symbolique ou la mort, op.cit.*, p. 118 : Phillips, S.A. *Wallbangin : Graffiti and gangs in L.A.* Chicago : University of Chicago Press, 1999.

l'aide de bombes de peinture, de pinceaux, de pochoirs, plus proche techniquement et stylistiquement des formes picturales légitimes, et par là moins enclin au déni d'esthétique dont sont victimes ces différentes interventions graphiques¹⁶.

La simple affirmation d'une identité (*je me surnomme Taki, j'habite la 183^e rue », mon nom parcourt la ville tous les jours, j'existe*) s'est doublée d'ambitions plastiques, qui se sont révélées être un autre moyen de se faire remarquer : ce n'est plus seulement le graffeur le plus actif ou celui qui prend le plus de risques qui obtient une forme de reconnaissance, mais aussi celui qui produit les œuvres les plus belles. Cette nouvelle génération est celle des *writers* (écrivains), scandant leur individualité aux yeux de tous. Les *writers*, une alternative aux gangs : le 21 juillet 1971, un article du *New York Times* fait grand bruit. Pour la première fois, un journal officiel se penche sur le phénomène du *writing* en proposant un portrait de Taki 183 (fig. 86), titré « Taki 183'spawns Pen Pals ». Le journaliste inscrit la démarche du jeune *writer* dans la lignée de *Kilroy*¹⁷.

Jean Baudrillard se penche sur la question de l'émergence de cette culture du graffiti :

« C'est au printemps 72 que s'est mise à déferler sur New York une vague de graffitis qui, partie des murs et des palissades des ghettos, a fini par s'emparer des métros et des bus, des camions et des ascenseurs, des couloirs et des monuments, les couvrant tout entiers de graphismes rudimentaires ou sophistiqués, dont le contenu n'est ni politique, ni pornographique : ce ne sont que des noms, des surnoms tirés des comics underground. [...] jusqu'à cinquante, selon que le nom, l'appellation totémique est reprise par de nouveaux graffitistes. [...] Le mouvement est terminé aujourd'hui, au moins dans cette violence extraordinaire. Il ne pouvait être qu'éphémère, et d'ailleurs il a beaucoup évolué en un an d'histoire. Les graffitis se sont faits plus savants, avec des graphismes baroques incroyables, avec des ramifications de style et d'école liées aux différentes bandes qui opéraient. Ce sont toujours des jeunes Noirs ou Portoricains qui sont à l'origine du mouvement »¹⁸.

¹⁶ Olivier Desvoignes (etc.), *ANART : Graffitis, graffs, et tags*, Paris : Les éditeurs libres, 2006, p. 17.

¹⁷ En 1970, le *New York Times* fait référence pour la première fois au problème croissant du graffiti en parlant de la dégradation des stations de métro et de trains. En 1971, le *New York Times* consacre à Taki 183 un article qui n'est pas étranger à la diffusion massive du graffiti et à sa découverte par le grand public. Comme Taki 183, bon nombre de *writers* apposent leur numéro de rue à côté de leur pseudonyme. *The New York Times*, July 15, 1970, p. 38 ; *Ibid.*, July 21, 1971, p. 37 ; Bernard Fontaine, *Graffiti : Une histoire en images*, op. cit., p. 42.

¹⁸ Baudrillard, « Kool Killer ou L'insurrection par les signes », *L'échange symbolique ou la mort*, op.cit., pp. 118-119.

Le graffiti « hip-hop », ou « tag », qui représente 90% des graffitis aux États-Unis et sans doute autant dans la plupart des pays, est un cas complexe. En quelques années, ces tags (signatures) se sont sophistiqué et sont devenus de véritables typographies ; leurs auteurs ayant décliné l'écriture de leurs messages (plus souvent leurs noms) afin d'en augmenter la visibilité ou d'en développer le style pour marquer ou s'affirmer par leur personnalité et ; pour faire partie de la mémoire collective ne serait-ce que dans leur milieu, parfois au moins comme simple précurseur d'un style.

Il s'agit d'un logo plus qu'une écriture, et souvent, seuls les habitués parviennent à déchiffrer le nom qui est écrit. La manière dont les tagueurs appréhendent les aspects distinctifs de marquage est située dans la pratique de leur communauté de sous-culture. L'examen du tag à travers le prisme de la recherche de la pratique de l'alphabétisation sociale a révélé la complexité de la vie de ces jeunes et a identifié certaines des significations sous-jacentes à sa pratique.

Le *writing*

À partir de 1973, les parois extérieures du métro se trouvent ainsi couvertes de pièces de plus en plus complexes et de plus en plus grandes. Leur exécution se fait généralement en groupe, de sorte que l'apparition du graffiti sur train se double de l'émergence des *crews*. Ces groupes de *writers* sont en quelque sorte la version créative (et parfois le versant) des gangs dont les rivalités divisent alors New York en autant de territoires¹⁹.

En effet, si la bombe aérosol s'impose d'emblée comme outil de prédilection, les tagueurs en améliorent les performances en y ajoutant de nouveaux embouts, tel le fat cap prélevé sur les bombes de mousse à raser. Du reste, la virtuosité des *writers* ne se limite pas à l'élaboration des lettrages, et investit aussi le terrain de l'illustration. En ce domaine, le graffiti assimile et recycle des pans entiers de la culture de masse : personnages de *cartoons* et de *comics*, références au cinéma, et même, quoique plus rarement, à l'art du XXe siècle²⁰.

La diffusion du graffiti est donc animée par une dynamique fondée sur un mélange de besoin d'anonymat et de désir de reconnaissance. S'il en est ainsi, que signifie le terme « graffiti *writing* » ? Ces graffiti sont particuliers aux États-Unis. Le graffiti « new-yorkais » se caractérise par des formes relativement définies où la créativité individuelle s'exprime dans

¹⁹ Sur ce phénomène du *writing*, voir à Stéphanie Lemoine, *L'art urbain : Du graffiti au street art*, op.cit., p. 51.

²⁰ *Ibid.*, p. 50.

un cadre codé et impliquant l'adhésion à toute une culture. Nous y distinguons généralement trois niveaux de production :

1) *Throw-Up, Block-Letters*

Le *Throw-up*, ou *Flop* est une forme intermédiaire entre le tag et la pièce. La lettre subit une première mise en volume très simplifiée et souvent réalisée dans un style « Bubble ». En général, les *Throw-up* sont réalisés en quelques minutes à l'aide de deux couleurs (un remplissage et un contour). Ils sont destinés à couvrir une surface moyenne, telle qu'un store métallique, un camion ou un mur de rue en un minimum de temps.

Les *Block-Letters* sont réalisés à la bombe ou au rouleau sur de grandes surface visibles de loin (bord d'autoroute, de voie ferrée). A l'origine de forme plutôt carrée (d'où leur nom), ils sont réalisés le plus souvent avec un remplissage chrome (qui est la seule couleur de bombe à recouvrir de façon efficace et durable les murs non apprêtés) et un contour noir, ou l'inverse. Ces dernières années, de plus en plus de graffeurs ont développé des *Block-Letters* au rouleau, ce qui a eu pour effet de rajouter de la couleur sur ces espaces périurbains.

2) *Pièces* et Fresques :

Il peut laisser libre cours à la technique et aux finesses du graffiti en réalisant des *pièces* de façon individuelle ou en groupe. Dans ces cas-là, le travail des couleurs et des formes n'est plus contraint par le temps comme dans l'action illégale. Le *style* individuel de l'artiste se révèle tout comme l'époque déterminant ce *style*. Les initiés reconnaissent aisément les travaux de graffeurs ou de *crews* marquants tels que *Daim* (Allemagne) et ses pièces en 3D, *HoNeT* (France) et ses pièces simplistes et troisième degré sur train comme sur mur, les *XL*, *Xtra Largos* (Espagne) et leur compositions graphiques ou encore les *MSK*, *Mad Society Kingdom*, emmenant tout un style américain derrière leur travail dérivé de la typographie. Concernant les styles les plus couramment utilisés, nous pouvons citer le *Wild style* (dans lequel les lettres sont difficilement lisibles, abstractisées, enchevêtrées et décoratives), la *3D* (mise en relief et éclairage de lettres), l'*Ignorant style* (dans lequel des graffeurs expérimentés tente de reproduire des effets de débutant et ou de second degré). Le graffiti new-yorkais s'inspire de plusieurs arts dits « mineurs », tels que la bande dessinée, le tatouage et l'affiche.

3) Des styles du graffiti *writing* :

Les techniques et les styles du graffiti *writing* sont *Wild style*, *Bubble*, *Old School*, *Abstrait*, *Bloc*, *Ignorant*, *Hard core*, *Cartoon*, etc²¹ (fig. 87). Le graffiti *writing* a éclaté dans une ville de signes, à la fois homogène et fragmenté, ne doit pas être consommé comme ces signes, mais pour attaquer cette consommation dans son propre domaine. Le vide, l'illisible, le graffiti *writing* a défié la fausse plénitude de sens dans ce code. En outre, il a ignoré la syntaxe de soutien, espace donné de la ville²². Entre les *writers*, existe encore une tension intégrée au graffiti *writing* entre le désir d'être vu et celui d'être reconnu « King of style ».

John Lindsay, maire de New York, déclare la guerre aux graffitis, mais des graffiteurs de l'époque se rappellent que, malgré tout, les trains peints sous le mandat de ce maire parcouraient la ville pendant des années. Néanmoins, le graffiti *writing* déborde. Malgré les articles sociologiques traitant de la pratique du tag et du rôle du graffiti *writing*, des problèmes du graffiti *writing* sont soulevés à travers différents débats.

Grace au développement de style du graffiti *writing*, les *writers* peuvent exposer dans les galeries d'art. Les auteurs de ces graffiti sont appelés graffeurs ou *graffiti-artists* plutôt que graffiteurs. En québécois, il n'est pas rare de les qualifier de *graffiti-artists* de graffiteurs ou de *writers*, comme en anglais. En anglais, on évoque le plus souvent ces peintres par le terme de *graffiti-artist*, *writers* ou encore *aérosol-artists*. En France, les mots-valise *calligraffiti* et *caligraffitiste*, attribués à Bando par Denys Ruiout dans *Le Livre du Graffiti* n'ont pas été retenus par l'usage ni par le milieu se réclamant de cette forme d'art urbain. À Philadelphie et à New York, ces inscriptions portent sur le travail de graffeurs célébrités, au nombre desquels se trouvent des *writers*, le *King* autoproclamé des murs mettant en évidence un style éminent ayant atteint la perfection. Leur but est de laisser une marque exotique sur l'espace, de faire

²¹ Il est un style de graffiti dans lequel les lettres sont entremêlées, fusionnées et extravagantes. Leurs extrémités sont dynamiques et peuvent se transformer en flèches ou pointes. Les lettres sont tellement travaillées et déformées avec style qu'il est difficile de déchiffrer un *wildstyle* pour les non-initiés. C'est un style complexe à réaliser qui demande beaucoup de technique.

Bubble ; Style de lettres en forme de bulles. Ce style circulaire et arrondi est souvent utilisé pour les flops. Il est aussi appelé *throw-up*. *Old School* est un style de graffiti issu des premières vagues de graffiti des années 70 aux années 80. *Bloc*, ce style fait intervenir des formes en bloc dans le travail des lettres. Les formes sont carrées ou rectangulaires ce qui donne un effet de lourdeur, de solidité à la pièce. C'est un des styles le plus facile à lire, très utilisé en chrome sur les autoroutes et les gares. L'ignorant style est un style basique, enfantin mais innovant. Derrière la simplicité de ce genre de pièce se cache une technique bien particulière et une liberté des formes. Un graffiti décomplexé. *Hard core*, ce style qualifie tous les tags, flops, pièces vandales particulièrement violentes. Ça dégouline, ça prend de l'espace et ça crève les yeux. *Cartoon*, ce style concerne les personnages et les paysages. Les œuvres sont inspirées de dessin-animés, de bande-dessinées ou simplement issue de l'imaginaire de l'artiste.

²² Hal Poster, « Between Modernism and The media », *op.cit.*, p. 51.

une réclamation à l'extérieur du ghetto. Les caractéristiques essentielles des graffiti *writing* sont leurs surnoms et leurs signatures.

Dans le mouvement du street art, les artistes n'acceptent pas le style des *writers*. Ils présentent un nouveau style et une autre façon de faire. Ils commencent au début des années 1980, et sont plus actifs en France qu'aux États-Unis. Et au début des années 2000, certaines jeunes générations comme Banksy, André, Invader, etc..., deviennent artistes. Ils ont commencé leur travail avec le *writing* mais n'utilisent pas les styles de la même manière, ils trouvent une perspective nouvelle dans leur exposition. Nous appréhendons la querelle sociopolitique en examinant les activités des artistes au pochoir antérieurs et en les distinguant encore d'avec le graffiti *writing*. Cependant, étant donné que le graffiti est une forme de rébellion, sa pratique consiste à démanteler les éléments constitutifs de l'art. Le problème du graffiti *writing* se pose quant à la place qu'il pourrait prendre au sein de l'art contemporain.

1.1.2. Les problèmes inhérents au graffiti *writing*

Le graffiti *writing* tente maintenant de briser les règles du système du signe et de l'art. Il soulève la question de savoir qui est autorisé à produire des signes dans l'espace public. Les *writers* utilisent eux-mêmes le signe comme mode d'expression contre le pouvoir terroriste des médias, et les signes de la culture dominante.

D'abord, nous ferons la distinction entre le graffiti *writing* et les graffitis dans la droite ligne des problèmes du graffiti *writing*. Beaucoup de livres comme celui de Cedar Lewisohn comprennent que le graffiti s'est développé et transformé en graffiti *writing*, décrivant une relation avec l'histoire du graffiti ancien et du graffiti occidental. Souvent le graffiti *writing* ou le graffiti *subway* concernent des graffitis qui présentent un sens restreint. Mais nous situons le graffiti *writing* à une place particulière dans le grand arbre de la famille des graffitis. Hal Foster analyse les signes particuliers :

« En général, la culture de masse soustrait un contenu spécifique (ou signifié) et le recrée sous une forme générale (ou signifiant) : une expression sociale est d'abord réduite, puis médiatisée dans un style « populaire ». Les graffiti de la rue ont résisté à cette abstraction parce qu'elle est déjà opérée sur le plan de la forme ou du style : comme un jeu des signifiants, il ne pouvait pas être aisément réinscrit en tant que tel. Non seulement le graffiti était « illisible », il était également « vide » ; pour

inverser la définition de Barthes sur la photographie, le graffiti était un code sans message – sans un contenu qui pourrait être facilement extrait et transformé dans une forme ou un style »²³.

Le graffiti *writing* ne dispose d'aucune information particulière et ne nous dit pas ce qu'il faut faire. Dans le contexte de nulle part au milieu de la ville, il n'a pas de signification. Il est totalement déconnecté de son contexte. Le philosophe français Jean Baudrillard a justement cherché à développer une nouvelle approche à l'égard des graffitis et de la question relative au pouvoir social. Dans son essai intitulé « Kool Killer ou L'insurrection par les signes », il explique :

« Irréductibles de par leur pauvreté même, ils résistent à toute interprétation, à toute connotation, et ils ne dénotent rien ni personne non plus : ni dénotation ni connotation, c'est ainsi qu'ils échappent au principe de signification et, en tant que *signifiants vides*, font irruption dans la sphère des *signes pleins* de la ville, qu'ils dissolvent par leur seule présence »²⁴.

Nous devons comprendre que ce graffiti est un phénomène culturel particulier pendant les années 1970 aux États-Unis. Ces signes du graffiti américain distinguent le graffiti ancien, et qualifient le tag et le graffiti *writing*. Les graffitis de New York n'ont pas de contenu, pas de message. C'est ce « vide » qui fait leur force²⁵. Il émet l'idée que les graffitis noyautent le système des signes de la langue, car ils sont difficiles à lire pour le commun des mortels²⁶.

Mais les signes qu'ils produisent dans la rue française n'ont plus la valeur idéologique ni celle de protestations sociales qui avaient caractérisé par le passé cette forme d'expression. Ces signes anarchiques sont plutôt à la recherche d'une technique artistique où le signifiant ne renvoie plus à aucun signifié. Ces signes peuvent être confrontés aux slogans sans image de 68 qui, par le biais de l'ironie et de la critique, recherchaient la possibilité d'une expression

²³ “Generally, mass culture abstracts a specific content (or signified) into a general form (or signifier): a social expression is first reduced, then mediated as a “popular” style. Street graffiti resisted this abstraction because it is already operated on the level of form or style : as a play of signifiers, it could not be readily reinscribed as such. Not only was graffiti “illegible”, it was also “empty” ; to invert the Barthes definition of photography, graffiti was a code without a message – without a content that could be easily abstracted into a form or style.” Hal poster, *Recordings : Art, Spectacle. Cultural Politics*, *op.cit.*, p. 51.

²⁴ Jean Baudrillard, « Kool Killer ou L'insurrection par les signes », *op.cit.*, pp. 121-122.

²⁵ *Ibid.*, p. 123.

²⁶ Johannes Stahl, *street art*, *op.cit.*, 2009, p. 38

artistique et poétique. Ces graffitis se passent de la fonction et du rôle du graffiti ancien. Ce phénomène de graffiti *writing* américain est différent du graffiti au sens propre du terme. Et la transformation du simple tag au style du graffiti *writing* a provoqué divers problèmes. Hal Foster présente cette perspective critique :

« Ce vide a tout autant protégé que nuit au graffiti : pendant longtemps il a été ignoré, puis approprié uniquement comme cette chose générique, ce nouvel objet ou problème urbain «graffiti » ; et encore maintenant sa banalisation est essentiellement réduite au monde de l'art, dans lequel il peut être décomposé en styles-signature »²⁷.

Taki 183, son objectif était d'attirer l'attention sur lui-même comme le travail d'un individu²⁸. Aguilar, Laurie MacGillivray et Margaret Saucedo Curwen estiment qu'« examiner le tag est une pratique sociale. Le tag a ses propres règles et ses codes, c'est une pratique de l'alphabétisation imprégnée de sens et d'intention »²⁹. Ils recherchent ce que les jeunes ont voulu dire au moyen du tag, ce que celui-ci a permis de réaliser comme objectifs sociaux et ce qu'il représente comme appartenance à un groupe par le biais de marquages pour atteindre des objectifs sociaux et une affiliations au groupe/Le rôle du talent dans le tag/La valorisation de la quantité pour obtenir le statut. Mais l'œuvre d'art est-elle une production individuelle ? Le graffiti *writing* et le tag sont des actes privés en réponse aux attentes et aux normes des autres. Leur pratique sociale et leur solidarité sont intérieures sans communication ni intervention publique. Le graffiti *writing*, et tout spécialement le tag, diffèrent du graffiti ancien en ce sens qu'ils sont toujours constitués de lettres sans signification, où le style alphabétique et l'utilisation des couleurs sont tout. L'art contemporain s'aliène du public à cause de son obscurité et de la difficulté d'approche de ses œuvres d'art, à la différence du graffiti *writing* qui exclura le public dans le cadre d'œuvres collectives intérieures.

²⁷ «This emptiness protected as well as charged graffiti: for a long time it was ignored, then appropriated only as this generic thing, this new item or urban problem "graffiti"; and even now its commoditization is mostly restricted to the art world, where it can be broken down into signature-styles." Hal Poster, « Between Modernism and The media », *op.cit.*, p. 51.

²⁸ Kirk Varnedoe, Adam Gopnik, *High & Low : modern art & popular culture*, *op. cit.*, p. 376

²⁹ Aguilar, J., Chicano street signs : Graffiti as public literacy practice, (ERIC document Reproduction Service No. ED441891 ; www.eric.ed.gov/contentdelivery/servlet/ERICServlet?accno=ED44891), cité par Laurie MacGillivray et Margaret Saucedo Curwen, « Tagging as a social literacy practice », *Journal of Adolescent & Adult literacy*, February, 2007, p. 358.

C'était un phénomène culturel et il n'a pas de valeur artistique. Son style n'est pas l'expression libre. C'est une expression spontanée et pulsionnelle, mais narcissique, voire restrictive dans son style. Le phénomène culturel du graffiti *writing* rejoint l'art non seulement par sa pratique mais aussi par son activité. C'est différent de ce que Brassai avait découvert, la forme artistique dans le graffiti de la rue, parce que les artistes n'utilisaient pas le style du graffiti *writing* et que nous reconnaissons la valeur artistique des slogans de l'événement de 68, parce qu'il est vide.

Ensuite, en dépit de tout cela, pouvons-nous déterminer que le graffiti *writing* est un art ?

Tout d'abord, le style du graffiti *writing* s'est développé sans aucune communication avec le public. En 1972 a lieu la première exposition d'art consacrée au graffiti *writing*, à la Razor Gallery de New York. Les artistes sélectionnés par le sociologue Hugo Martinez et les United Graffiti *writers* étaient Phase2, Mico, Coco 144, Pistol, Flint 707, Bama, Sanke et Stitch1. Après 1973, le graffiti *writing* développe sa technique et son style³⁰. À partir de ce moment-là, deux conceptions divergentes du graffiti coexistent, et ce parfois chez les mêmes artistes.

Les graffeurs développent leur style et apprennent les ficelles du métier, du tag à la *pièce*, ils acquièrent une maîtrise leur permettant de donner aux lettres de leur nom une forme si conceptuelle et abstraite que chaque lettre devient une œuvre d'art à part entière. Mais nous avons refusé que les graffeurs soient assimilés à des « artistes » entre le graff et un genre artistique propre. Le terme « king » est adopté par les *writers* à partir des années 1980, pour désigner un graffeur accompli et très productif ou maîtrisant parfaitement son style et sa technique. De même, le terme « queen » s'applique dès lors à une virtuose du graffiti. Les *writers* ayant ce titre entrent dans les galeries et dans l'histoire de l'art. Les graffeurs sont considérés par les artistes exposant dans les galeries à partir du moment où ils produisent un nombre considérable de tag et de *throw-up*, ou des *pièces* dénotant leur talent artistique et leur dextérité. En même temps, les termes sont jusqu'à aujourd'hui utilisés en mélangeant le graffiti *writing*, le graffiti art, et le street art. Il existe, dans le monde, de nombreuses scènes graffiti, et la plupart cherchent à repousser les limites tant techniques qu'esthétiques de ce genre.

³⁰ Le Hip-hop apparaît avec cette deuxième génération qui sera plus médiatisée que la précédente. Et en 1974, l'écrivain Norma Mailer donne une approche sensible des méthodes du graffiti des origines, dans son article « The Faith of Graffiti » (La foi du Graffiti ». Et le wagon décrit a été peint alors que les *writers* commençaient à épaissir leur signature et à les contourner. Nous y voyons à la fois des *hits* (signatures, ou tags) et des *pièces* (lettrages épais et contournés, ou graffs).

Au début des années 1980, plusieurs galeries américaines s'intéressent à la forme artistique des *writers*. Parce que le graffiti *writing* s'est également développé en matière de calligraphique et de coloris, à travers le *calligraffiti*, le style *writing*, le style *Bubble*, le recours aux couleurs flashy ou au camaïeu de coloris, il indique son choix déclaré d'une expression esthétique. Cette velléité d'« esthétisation », lui permet de pénétrer de plus en plus la sphère artistique comme avec le *calligraffiti* de Bando et Futura 2000. L'exposition *New York New Wave* est organisée par Diego Cortez au centre d'art P.S.1 (Moma) à New York. Des artistes installés tels qu'Andy Warhol y côtoient des artistes graffiti tels que Seen ou des peintres inspirés par cette culture tels que Jean-Michel Basquiat. En 1981, nous assistons à l'ouverture à New York des galeries *Fashion Moda* (3^e avenue, dans le Bronx) et *Fun* (East Village), toutes deux consacrées à la promotion d'artistes issus du mouvement graffiti. Nous allons voir qu'à partir de ce moment-là, le graffiti est reconnu comme un art contrairement au graffiti *writing*. C'est pour cette raison que le graffiti *writing* a la capacité d'être à la fois un art et en même temps de ne pas en être. Mais alors que Cedar Lewisohn souligne systématiquement les limites du graffiti *writing*³¹, celui-ci peut accueillir beaucoup d'idées différentes, de styles et de mouvements à l'intérieur de ses frontières afin de devenir art.

Aux États-Unis, les graffeurs comme Futura 2000, Seen, Lee, exposaient avec Jean-Michel Basquiat et Keith Haring. Dans ce cadre et avec les galeristes, ils gagnent leur place d'artiste et jusqu'à maintenant, certains livres les incluent dans le groupe du street art. Lenny MaCurr, alias Futura ou Futura 2000, est l'un des plus « picturaux ». Il est de ceux qui se singularisent non dans le tag mais par leurs explosions de couleurs. Débutant dans les années 1970, il est l'un des premiers à être très actifs dans le métro, notamment sur les lignes 1 et 3. (fig. 88) Comme avec cette peinture, il se démarque très vite des autres graffeurs par ses célèbres « abstracts ». Le travail de Futura 2000 se réfère au style de Jackson Pollock ou de Willem de Kooning. Ses œuvres sont un héritage du tâchisme, dans la libération du geste, à l'expressionnisme et au lyrisme. Il ne se contentera pas des murs des métros et des espaces underground. Il tâte très vite de la toile et fréquente les lieux reconnus artistiquement. Au début des années 1980, il collabore avec Jean-Michel Basquiat, Keith Haring et Kenny Scharf, illustrant un passage de ce mouvement³². Il rencontre aussi de nombreux photographes qui font évoluer son style.

³¹ Cedar Lewisohn, *street art*, op. cit., pp. 18-23.

³² Sous la direction de Paul Ardenne et Textes de Marie Maertens, *100 artistes du Street Art*, op.cit., p. 32.

Lee George Quinones, souvent nommé Lee, s'est illustré par des peintures figuratives engagées, qui n'évitaient pas les questions portant sur la violence urbaine et les guerres que menait l'Amérique. Il peint son premier graffiti sur un métro en 1974. Bientôt, il s'oriente vers des grands formats dès 1976. Dans cette peinture murale, *Lion's Den* (1980) (fig. 89), Lee veut inventer sa propre voix et conserve un lien entre culture hip-hop et punk. Nous pouvons observer son sens critique comme dans *Society's Child* (1983). (fig. 90) La peinture dépeint un junkie comme une victime de la société qui serre le poing gonflé comme il tire vers le haut, avec les étoiles du drapeau américain qui se tord autour de son corps comme un linceul, mettant en avant une Statue de la Liberté sombre qui se dissout dans les verts de la jungle du paysage.

Depuis que les graffeurs ont commencé à travailler sur la toile, leurs peintures ont été avidement acquises par les collectionneurs de l'art contemporain le plus récent. Lee ne s'est pas référé à l'histoire de l'art, ni à d'autres plasticiens. Cependant, ses peintures ont intégré les collections du *Whitney Museum*, à New York, du *Groninger Museum*, aux Pays-Bas, et ont été présentées en France et en Allemagne³³. Ils ont exploité les formes sans acte conscient d'une certaine évolution artistique, historique ou sociale. Et la valeur de leurs travaux a décollé grâce à leur exposition commerciale sans qu'il y ait de recherche poussée. Mais aussi l'« esthétisation », c'est de l'art en ce qu'il est une compétence pratique à laquelle les artistes des « écrivains » consacrent leur vie, en achevant un certain style de formation des lettres. Le graffiti *writing* n'a aucun but réel, autre que sa propre existence.

Beaucoup de théoriciens croient que l'art doit être inutile et le graffiti est exactement cela. L'autre versant de cet argument, cependant, est le fait que de nombreux graffeurs et tagueurs, ne veulent pas être considérés comme des artistes. Ils sont là pour détruire et pour créer un désordre. Le graffiti *writing*, notamment le tag, s'intègre très bien dans l'idée de destruction comme forme de créativité, un « anti-art ». En dépit de toutes ses tendances destructrices, la forme du tag est devenue une forme très esthétisante du vandalisme, presque un dandy de la qualité, des calligraphies murales, des graffs décoratifs, de l'exploitation de leurs alphabets personnalisés pour écrire continuellement le même mot encore et encore. Ceci a conduit à une situation dans laquelle les graffiti font l'objet d'une méprise.

Le graffiti *writing* est une activité complètement dépendante du tag. Nous devons accepter que le tag soit au cœur du graffiti, et qu'un graffeur, sans le tag, ne soit pas un graffeur. Mais

³³ *Ibid.*, p. 72.

la majorité des street artistes, même s'ils peuvent avoir un pseudonyme, ne sont pas impliqués dans le tag. Nous savons que le graffiti *writing* est un genre qui, d'une manière générale, tourne autour de la typographie et de la formation des lettres. Les caractères du graffiti *writing* sont généralement effectués avec de la peinture en aérosol par un *writer* qui s'occupe principalement des questions typographiques basées le tag. Il est important de noter que la rupture du street art avec la tradition du tag, et l'accent mis sur les symboles visuels embrassent beaucoup plus de médias que ce que les graffeurs utiliseraient

Certains tags n'ont donc aucune considération pour le support, ni pour les qualités esthétiques et plastiques des figures qui s'y trouvent déjà. Leur réitération recouvre obsessionnellement tout leur support, quelle que soit la surface. En cela les tags, ou même certains graffitis, ne relèvent pas d'un art in situ puisqu'ils ne considèrent pas la singularité d'une situation urbaine.³⁴ La « communication » est également le problème, parce que, pour le public, ce code esthétique existe dans une langue tellement intériorisée que le principal groupe de personnes qui puisse pleinement l'apprécier est constitué d'autres graffeurs. Cette langue que personne d'autre ne comprend est ensuite utilisée pour détruire ou vandaliser les villes. Il s'agit de rendre les lieux encore plus laids, un très beau concept pour certains, mais une notion difficile à comprendre pour les non-initiés. Ils se placent dans ce contexte authentique qu'est la rue, mais le public ne peut ni l'interpréter ni l'accepter du fait du choix d'un lieu laid et dangereux.

En troisième lieu, comment les *writers* sont-ils devenus des artistes à part entière?

C'est le résultat de la demande du marché de l'art américain. Le graffiti *writing* a commencé à transformer son style pour correspondre au goût de la bourgeoisie. Son esthétique s'est couverte de masques colorés. La stratégie a été d'organiser des expositions d'art en installant des graffeurs et des artistes. Crash explique : « J'ai exposé avec Haring et Basquiat. Ce n'était pas de vrais graffeurs, mais ils étaient rattachés à un certain mouvement qui était dans la rue »³⁵.

Hors des expositions, les artistes se rencontrent, brisant les frontières entre les pratiques : l'atelier partagé par Lee, Futura et Zephy dans le quartier de West Spanish était un lieu où se croisaient la photographe Cindy Sherman, l'artiste Barbara Kruger, connue pour ses affiches percutantes et même les jeunes peintres français de la Figuration libre (François Boisrond,

³⁴ Christophe Genin, *Miss. Tic : Femme de l'être*, Paris : Les impressions nouvelles, 2009, p. 34.

³⁵ Voir à Jérôme Catz, *Street art : mode d'emploi*, Paris : Flammarion, 2013.

Rémi Blanchard, et Hervé Di Rosa). Comme l'œuvre *Honey Tell Me* (1983) (fig. 91), dans cette collaboration, Jenny Holzer a fourni la légende de Lady Pink, et l'a aidée à concevoir une image complémentaire. Contrairement aux représentations de portraits déchirants des victimes de la société chez Lee Quinones, Lady Pink dépeint les femmes avec leurs aspects physiques et se prend à accepter de les traiter dans leur entretien occasionnel en dépendant de l'expression de Jenny Holzer telle que « Chérie, dis-moi exactement ce qui va se passer sur Terre et si tu le veux (Honey, tell me exactly what will happen on Earth and if you want it) ». Ils cessent de peindre dans le métro new-yorkais et se consacrent à l'exécution de fresques, sur commande, et à des peintures sur toile.

En ce début des années 1980, le graffiti *writing* suscite plus que jamais la curiosité, cherchant sa place dans le champ de l'art, toujours problématique.³⁶ Tout comme Crash l'a expliqué, nous faisons une distinction entre Crash qui est graffeur et Keith Haring qui utilise le graffiti. Mais certains critiques d'art exploitent une combinaison de ces statuts. Par exemple, Paul Ardenne déclare :

« La prise de la rue par les graffeurs n'est pas l'effet d'une décision légère, ni d'un caprice d'autorité. Les premiers graffeurs – *Cornbread, Taki 183, Blek le Rat...* – appartiennent le plus souvent à une frange sociale défavorisée, à une minorité raciale ou un univers à la marge. Leur statut économique et territorial les tient éloignés des élites »³⁷.

Il insiste sur le fait que Blek le rat est le type même du graffeur – faire valoir, ici de Cornbread et de Taki 183. Blek le Rat était un véritable artiste, et la mise en relief de cet artiste au côté de Cornbread et Taki 183, élève ces deux derniers au même niveau que lui. L'erreur de ce mélange entre des artistes et des graffeurs a fait persévérer une relation entre le graffiti *writing* et le street art dans l'art urbain de ce moment jusqu'à aujourd'hui.

Dans le graffiti *writing* qui est certes l'un des héritiers des graffiti, on sépare aujourd'hui le tag du graff. Alors faut-il la classer dans le genre du graff ? Taguer, graffeur, c'est plus que juste « signer » l'espace public. Mais en tant qu'expression culturelle, la force du graffiti tient dans la déclaration que quelqu'un était là. Son « action » imite le geste artistique simplement. Au début des années 1980, le *writing* n'est pas encore totalement confondu avec le hip-hop.

³⁶ Bernard Fontaine, *Graffiti : Une histoire en images*, op. cit., pp. 62-64.

³⁷ Sous la direction de Paul Ardenne Textes de Marie Maertens, *100 artistes du Street Art*, op.cit., p. 17.

Lorsque Clash débarque à New York en 1981 pour une série de concerts, c'est Futura 2000 qui peint la banderole annonçant leur passage, avant de les accompagner dans leur tournée européenne.³⁸ Pour que la sous-culture intègre le monde d'art et obtienne son statut artistique, cela dépendait des artistes. La propriété artistique de la sous-culture élève son auteur au rang d'artiste, non pour lui-même mais en raison de sa soumission (même partielle) aux règles du monde de l'art, et par l'application à ses œuvres de techniques généralement utilisées dans la peinture. Sans oublier la volonté de désobéissance, qui ressort, celle-là, à une posture sociopolitique et non plus seulement poétique ou esthétique.

Si nous considérons la signification originelle de la fonction du graffiti, alors, les graffitis comme terme générique désignent tout type d'inscriptions urbaines (gravure, biffure, graff, tag, sticker, affiche, pochoir, mosaïque, peinture murale), mais aujourd'hui, à l'exclusion du graff et du graffiti *writing*, tout cela est considéré comme du street art. Alors les artistes comme Blek le rat appartiennent à cette catégorie. Une complication dans le processus d'identification des mouvements est que le street art coexiste souvent avec le graffiti. Mais alors qu'ils coexistent sur les mêmes murs ils parlent des langues différentes et sont destinés à des publics différents. Les graffiti *writers* créent une communication intériorisée pour un public : eux-mêmes, et les autres, les non-initiés n'ont que peu d'intérêt. En comparaison, le street artiste peut être compris par n'importe quel observateur, car il est avant tout une forme d'art graphique, une image élaborée.

Le graffiti *writing* a une esthétique très spécifique qu'il s'agisse de tag, de forme graphique, de lettres, de styles et/ou d'application par l'aérosol, et il vise à atteindre des endroits difficiles³⁹. Des signes et des lettres, des figures et des signatures s'enchevêtrent dans les graffitis américains, proposant sans cesse non seulement un nouveau signe et un nouveau

³⁸ Stephanie Lemoine, *L'art urbain: Du graffiti au street art*, op.cit., pp. 57-60.

Par petites touches d'abord : en 1979, le collectionneur d'art Claudio Bruni invite Fab 5 Freddy et Lee à exposer leurs œuvres à la galerie Medusa à Rome. La sortie du film *Wild Style* en 1983 et la parution un an plus tard de *Subway Art*, ouvrage photographique d'Henry Chalfant et Martha Cooper immédiatement promu au rang de bible du graffiti, feront le reste : Aux États-Unis, les *writers* et les artistes sont ensemble exposés dans la galerie, et ils se transforment devenant de plus en plus commerciaux. Si le graffiti new-yorkais est né dans les quartiers déshérités de la ville pour se diffuser ensuite dans toutes les sphères sociales, son versant hexagonal suit un mouvement inverse, de sorte que les premiers graffeurs français sont pour beaucoup des enfants des classes moyennes et de la bourgeoisie. A Paris, Bando, Scam, Colt et Mode2 des CTK (Crime Time Kings) investissent d'abord les quais de la Seine puis poussent vers le nord, où les palissades du Louvre en chantier et de Beaubourg offrent aux premiers *writers* français d'abondantes surfaces. en 1984, Ash des BBC (Bad Boys Crew) repère un terrain vague situé entre les stations de Stalingrad et La Chapelle. Jusqu'en 1989, ce que Paris compte de *graffeurs* y converge, faisant des lieux le « Hall of Fame » du *writing* hexagonal, sinon européen.

³⁹ Cedar Lewisoh, *Street art*, op. cit., p. 23.

décor, mais surtout un nouveau sujet qui veut agir dans une complète liberté à l'intérieur de l'infinité des signes que la culture crée continuellement. Alors leur nouveau sujet est activiste, mais leurs œuvres n'ont pas de sens. Les artistes de la rue peuvent potentiellement intégrer toutes les techniques du street art et peuvent tout faire en traitant de questions relatives au tag. Mais ils sont au-delà des graffitis.

Certaines de ces différences expliquent les frictions entre les graffeurs et les street artistes, évidentes lorsque les premiers rejettent les seconds comme des gens qui n'ont pas acquitté leur dû, qui ne connaissent pas le tabassage, les poursuites dans des tunnels électrifiés, ou l'emprisonnement. Chez les jeunes gens, les attitudes font partie intégrante du style de vie, mais, selon mes observations personnelles, un critère plus déterminant de ce que l'art deviendra est la relation viscérale de l'artiste avec sa toile⁴⁰. Indépendamment de la « guerre des styles » et au-delà des dogmes, le graffiti existe en tant que mode d'intervention esthétique d'un style. Bien que les *writers* insistent sur le fait qu'il ne s'agisse pas d'un style, mais d'un acte.

Le point important est le style. Le travail des *writers* n'aurait plus à être lu. Il pourrait simplement être perçu en tant que modèle distinctif et couleur reconnue, comme le style d'un adolescent parmi les millions de la ville. Bien qu'il soit l'un des éléments d'une espièglerie et d'une délinquance mineure, l'essor du graffiti n'était nullement une expression de la culture des gangs, c'était une rébellion contre lui. Au regard de l'histoire de l'art, déjà, c'est reproduire en les actualisant des gestes primitifs, ceux fondateurs en matière de création plastique, des peintres de parois ou de cavernes du paléolithique. Le graffeur, à sa manière propre, n'est pas sans contribuer à renforcer l'action painting et le body art. Sa culture se définit comme une culture du signe et du corps conjugués⁴¹ mais la position contestataire du graffiti *writing* a disparu. Par exemple, Futura 2000 présente sa peinture comme le *dripping* de Jackson Pollock, mais c'est une technique abstraite démontrant une absence de sens (fig. 92).

En revanche, à partir du début des années 1980, aux États-Unis et en France, de nouveaux genres émergent en se contentant d'une différence plastique entre tag et graff, ce qui ne suffit pas pour situer leurs œuvres. Ces genres réagissent et évoluent en relation à la situation différente en France. Avant de passer à la discussion, nous allons nous pencher sur les graffiti artistes comme Keith Haring et Jean Michel Basquiat qui ont créé un nouveau style de graffiti.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Sous la direction de Paul Ardenne, Textes de Marie Maertens, *100 artistes du Street Art, op.cit.*, p.15.

Pour qu'il n'y ait pas vandalisme, il faut un attribut artistique, et il suffit en fait d'une autorisation des graffiti artistes. Mais cette autorisation sera donnée toujours dans les limites d'un encadrement de la création, par le musée, la galerie et/ou le festival. Il contribue à créer l'émulation entre les graffeurs mais toujours dans les limites d'un encadrement de la création.

1.1.3. Définition du mouvement street art

Nous allons avancer l'idée que le *graffiti art* (les picturo-graffitis) et le post-graffiti sont des sous-genres du street art. Ce terme a apparu au début des années 2000 par les expositions divers. Plus ouvert, le street art coexiste avec le graff et se distingue de lui en termes essentiellement visuels. Les street artistes peuvent intégrer illustrations graffitis traditionnelles, sculpture, pochoir, mosaïque, sticker art, peinture, affiche, projection vidéo et installations de la rue. Nous pouvons découvrir ces traces artistiques dans l'art urbain français dans les années 1980.

Il est nécessaire de les différencier entre eux afin de corriger les erreurs de l'histoire de l'art qui les a mal étiquetés, les qualifiant tous de « graffiti art ». Quand les historiens d'art parlent de « graffiti artiste », ils font généralement référence à un petit nombre d'artistes associés au street art et au graffiti des années 1980, y compris Keith Haring, Jean-Michel Basquiat and Kenny Schart qui ne se seraient jamais considéré eux-mêmes comme « graffiti artiste » et n'auraient certainement pas été considérés comme des « graffiti *writers*/graffeurs » par les véritables *writers* de graffiti de cette période. En même temps, ce terme « graffiti artiste » est perçu comme trompeur par de nombreux graffeurs, car il est concerné par la production artistique qui se rapporte à des règles extérieures d'esthétisation et implique les codes du système artistique. Nous savons que le label « graffiti art » a conduit à une représentation inexacte d'un genre qui devrait être correctement connu sous le nom de « graffiti *writing* » ou plus familièrement « graff ». Cependant, *writers*, artistes, et graffeurs sont tous mélangés dans cette catégorie artistique. En définissant clairement le street art comme distinct du graffiti *writing*, nous allons rendre possible la correction de certaines de ces erreurs.

En général, ce terme est utilisé pour créer une emphase sur le caractère artistique, en opposition avec le graffiti *writing*. Ce mouvement culturel révolutionnaire et rebelle a situé le mouvement artistique dans l'histoire de l'art contemporaine. Mais tout commence avec le tag. Il est principalement né à New York au tout début des années 1970. Aujourd'hui, il est encore considéré comme un gros mot, de fait péjoratif, dans certains contextes, mais ce mouvement

et notre compréhension de celui-ci se sont développés⁴². Ces activités farces sont souvent rapportées dans les médias et cela nourrit l'intérêt public. Ses interventions sont souvent qualifiées dans les médias comme « guérilla d'art » ou « art urbain » et parfois le « street art ». Mais l'attitude du graffiti *writing* et du street art est différente. Cedar Lewisohn déclare :

« Le street art est un sous-genre du graffiti *writing* et doit beaucoup à son prédécesseur. Bien qu'il y ait beaucoup de croisements entre les genres, ils sont aussi distincts et séparés que disons, par exemple, le jazz et la musique techno »⁴³.

Nous insisterons, au contraire, sur le fait que le street art est l'héritier naturel et s'est enraciné dans le graffiti *writing*, mais n'est pas un sous-genre du graffiti *writing*. Certes de nombreux artistes de rue sont parvenus à leur travail par un intérêt pour le graffiti *writing* et peuvent même faire un peu de graffiti à côté. Toutefois nous avons à prendre en considération le fait que le mouvement du graffiti s'est développé à partir des relations entre divers artistes de l'art urbain.

Alors, décidons-nous que le street art est opposé au graffiti *writing*? Après quelques expositions des *writers* (graffeurs/écrivains), de nombreux galeristes encouragent activement l'utilisation de ce terme plutôt que, par exemple, « graffiti artiste », « street artiste » ou les nombreux autres noms qui sont associés à ces formes d'art. Qui dit art, même sauvage, dit développement d'un marché : celui-ci émerge aux États-Unis en 1973 avec la galerie *Razor* de New York, qui organise la première exposition entièrement dédiée au graffiti, avec comme commissaire Hugo Martinez. D'autres galeries ouvrent à sa suite, comme la *Fashion Moda*, en 1978, ou la *Fun*, en 1981.

En étudiant ces expositions, nous pouvons répondre à cette question : les tagueurs sont-ils des artistes ? Sont-ils considérés comme les tout premiers artistes du street art, tel que le graffiti *writing*, est défini aujourd'hui ? Ces termes que nous avons utilisés, le graffiti *writing*, le *graffiti art*, le street art, et l'art urbain, sont-ils divisés par un style de forme uniquement dans l'œuvre d'art ? Pourquoi avons-nous accepté des mots anglais ? Dans l'histoire des

⁴² Il y a maintenant une appréciation générale qu'il existe des pratiquants, là-bas, dans la rue, dont l'art pourrait être illégal, mais qui pour autant est loin d'être du pur vandalisme, sans être tout à fait des graffitis, ni tout à fait digne d'une galerie d'art.

⁴³ "Street art is a sub-genre of graffiti *writing* and street art is as great as that between for example, jazz and techno music".

Cedar Lewisohn, *street art*, *op.cit.*, p. 15.

graffiti traditionnels, ce graffiti moderne, comme le graffiti *writing*, comment le comprenons-nous en tant qu'art et mode internationale ?

Ces questions élémentaires montrent que les graffitis offrent un intérêt particulier pour le changement du système du monde de l'art, et, du public, pour lesquels il faut garder des catégories. D'ailleurs, le but de notre recherche est de prouver que les graffiti peuvent devenir un art qui change la vie sociale. Autrement dit, l'objectif de ce mouvement est d'explorer l'opinion publique, ses mœurs et ses convictions, et de donner des exemples d'expériences diverses à travers les graffiti. Dans son livre *street art : mode d'emploi*, Jérôme Catz confond street art avec graffiti alors que les graffeurs comme mode2, Futura 2000, Bando utilisent l'appellation de Street artiste, et il mentionne que ces graffeurs sont considérés comme des artistes urbains dans l'histoire de l'art contemporain. Par exemple, il écrit dans « Les pères fondateurs » :

« L'artiste plasticien Ernest Pignon-Ernest et au même moment, à Philadelphie, les jeunes Américains Cornbread et Cool Hear écrivent (writers) avec des bombes de peinture, ils sont considérés comme les tout premiers acteurs du *street art*, tel qu'il est défini aujourd'hui »⁴⁴.

La première erreur est l'absence de différenciation des mouvements malgré la situation particulière de chaque pays. Ensuite, la deuxième erreur est que les *writers* se sont identifiés aux artistes, et que ce phénomène simple du graffiti a accédé à la propriété artistique. Enfin, la troisième erreur a été de donner inconsidérément la même position artistique à ses différents acteurs, Crash, Phase2, Daze, Seen, Lee, Quik, Sahrp, Futura 2000, Dondi, Sephyr. À ce compte-là, quelles sont les conditions pour intégrer le domaine de l'art ?

Car la frontière entre Art et sous-art étant détruite, devons-nous tout accepter sans critique artistique ? En effet, le graffiti étant issu de la culture basse, ne devrions-nous pas l'aborder de manière différente ? Le graffiti *writing* des années 1970 aux États-Unis et les styles du graffiti *writing* jusqu'à aujourd'hui sont à la recherche d'une discipline graphique. Mais ils n'ont jamais cessé pour autant d'agir sur les artistes et sur le monde de l'art. Nouveaux supports, nouveaux outils, les graffitis ont évolué. Alors, nous avons distingué le graffiti *writing* et le graffiti des autres modes d'expressions artistiques. Pendant ce temps, les pratiques artistiques relevant de ce que nous avons baptisé le street art, c'est-à-dire les diverses formes d'art urbain

⁴⁴ Jérôme Catz, *street art : mode d'emploi*, op. cit., p. 40.

apparues avec le mouvement divers d'art contemporain dans la rue pendant les années 1980 à la suite du graffiti, en sont venues à incarner la culture visuelle urbaine contemporaine. Ce mouvement artistique fait maintenant autorité dans l'histoire de l'art. Au cours de leur évolution, les subcultures du graffiti ont dû apprendre à coexister aux côtés d'autres formes d'art urbain.

Comme Zevs, Invader, Skki@ ou Banksy, les artistes qui ont commencé avec le *writing* dans leur enfance mais ont développé leurs techniques grâce aux artistes urbains des années 1980, sont souvent intégrés dans le post-graffiti depuis la fin des années 90. Le « post-graffiti », « néo-graffiti », ou simplement « street art » sont autant de mots utilisés à la fin des années 1990 jusqu'à aujourd'hui dans les textes consacrés au graffiti pour désigner le renouveau d'une production artistique à la fois publique, éphémère, et illégale. Ce dernier continue de fleurir à côté d'interventions variées regroupées généralement sous le nom de « street art ». Le street art ou le post-graffiti, se distingue le plus clairement du mouvement artistique du graffiti *writing*, car les interventions stratégiques et les techniques artistiques exploitées sont très différentes pour chacun d'eux. Parce que l'œuvre n'est pas seulement un mode d'expression personnelle et un moyen de véhiculer des idées, c'est aussi et surtout une façon d'affirmer ce que cela signifie de participer à la culture visuelle. Les artistes définissent leur travail dans la rue et en galerie en informant le public sur internet.

Les street artistes critiquent le commerce de l'art et les problèmes sociaux, en même temps qu'ils font la démonstration de leurs idées rebelles et libres dans la rue et subvertissent le monde de l'art. La plupart des critiques d'art l'utilisent, son inflation ambiguë vide les mots de leurs sens comme l'utilisation de terme « graffiti art ». Alors dans un contexte large, le post-graffiti est une section du mouvement du street art. Nous devons faire la distinction entre les deux termes comme suit :

Le post-graffiti se caractérise par une grande variété d'innovations stylistiques et techniques. Leurs manières s'appuient sur le mouvement de l'art urbain français. L'émergence du post-graffiti ne signifie nullement le graffiti *writing* des années des 1970 aux États-Unis. La rencontre entre l'artiste et le *writer* dans la galerie, en dépit de ses effets positifs, n'a pas pour autant empêcher le développement d'une critique négative et acerbe de ce système commercial. Cette conscience sur l'attitude artistique des *writers*, voilà le contexte dans et par lequel est né le post-graffiti depuis la fin des années 1990. Le graffiti *writing* est visiblement de moins en moins motivé par des considérations politiques, contrairement au post-graffiti, à en juger par ses éléments visuels et ses slogans, mais la provocation que cette

pratique constitue en soi en fait tout de même un geste de rébellion et de réappropriation de l'espace public.

Le post-graffiti est une nouvelle approche au-delà des formes traditionnelles de graffiti, mais ses artistes commencent avec le graff ou le tag. Son essence est distincte du graffiti territorial fait par des gangsters, du vandalisme et des graffitis commandés par les entreprises. Avec l'arrivée de Shepard Fairey aux États-Unis, de Banksy en Grande-Bretagne, de Blu en Italie, d'Influenza aux Pays-Bas, d'Akayism en Suède, d'Invader et de Zevs en France à la fin des années 1990, l'appellation post-graffiti apparaît. Il est l'un des premiers mouvements artistiques internationaux. Les artistes sont en relation directe, constituant un champ artistique d'interaction comme l'illustre le film de Banksy. Ces artistes exposent tous dans la même galerie : la rue. Nous notons que les artistes de post-graffiti sont des porteurs d'idées satiriques, contestataires et de subversion au travers de leur pratique de messages. Les artistes de rue ont soulevé la question de l'art. Ils n'aspirent pas à modifier la définition d'une œuvre d'art, mais plutôt à intégrer la question des situations sociales existantes dans leurs œuvres.

Deux des méthodes les plus populaires et contemporaines sont le pochoir et les autocollants (*stickers*) qui ont tendance à être préférés pour leur simplicité. En même temps, au contraire des différentes techniques de styles du graffiti *writing*, les street artistes se sentent plutôt liés par leur attitude et l'histoire des artistes urbains français. Alors les artistes urbains et les artistes du post-graffiti acceptent tous les genres et toutes les techniques artistiques dans la rue. Leur généalogie est multiple et complexe.

En France, nous pouvons découvrir que l'utilisation de ce terme est restreinte et souvent limitée à un concept unique compris dans le terme « art urbain ». L'art urbain identifie au plus large sens du terme le street art parce qu'il peut contenir *in situ*, l'art public, le muralisme et le graffiti art utilisant le pochoir. Comme nous l'avons étudié à travers les graffiti du mouvement de Mai 68, les graffitis modernes français parlaient de politique, de philosophie, de problèmes sociaux, ou de faits divers par le moyen d'expressions poétiques. Et les artistes ont souvent utilisé un champ critique et avant-garde là où l'expression artistique était possible et cela se retrouve dans l'art urbain des années 1980. En France, la naissance de l'art urbain est accomplie par un rendez-vous du graffiti *writing* (tags, graff, free style), de la peinture, et des techniques des artistes graffitistes européens utilisant la technique du collage et du pochoir. Il regroupe toutes les formes d'arts réalisés dans la rue ou dans des endroits publics et englobe diverses méthodes telles que le graffiti, le graffiti au pochoir, les stickers ou les installations.

En permettant que ce mouvement artistique s'épanouisse en France, le post-graffiti s'installe et devient à la fin des années 1990 un mouvement d'art contemporain: le street art.

L'art urbain aura des effets esthétiques collatéraux pour d'autres « écoles » artistiques signalées comme lui par l'amour de la culture populaire et de l'expression directe, notamment, la Figuration libre en France, dans les années 1980. Plutôt que de discuter à l'art urbain sa place dans l'histoire de l'art, convenons plutôt qu'il appartient au mouvement artistique dans son ensemble. Ce phénomène se produit autour de la rue parisienne. Dans les années 1980, le graffiti art parisien constitue la fondation du mouvement de l'art contemporain. Une œuvre réalisée sans autorisation exprime une rébellion intuitive contre l'hypothèse du sauvage, et ce type de vandalisme fonctionne comme une sorte d'activisme critique et social. L'art urbain est un mouvement artistique autonome voire parallèle au tag, et au graffiti.

À partir de la fin des années 90, en France, l'art urbain est renommé le street art. Le street art constitue l'un des premiers mouvements artistiques contemporains et internationaux. Les street artistes jouent souvent de façon évidente sur la commercialisation de l'œuvre dans l'espace public et ils se livrent illégalement à une analyse critique de la vie urbaine contemporaine. Cependant, de nos jours, ils font officiellement commercialiser leurs œuvres d'art dans les festivals. Le street art va au-delà de la frontière entre art et non-art, ou entre l'art avec un grand A et un art considéré comme mineur, en produisant une imagerie accessible et culturellement féconde. Les street artistes d'aujourd'hui montrent, au travers de leurs pratiques diverses et variées, qu'ils sont, en grande partie, animés par des motivations similaires. Aujourd'hui, les actions des street artistes sont nettement moins centrées sur les questions de politique internationale. Ainsi, leurs messages inscrits sur les murs et le mouvement lui-même présentent des techniques et des sujets artistiques divers pareillement au muralisme, à l'art public et au graffiti *writing*.

Les artistes qui réfléchissent leurs travaux artistiques pour susciter une réflexion critique sur leur société, afin d'en saisir l'imprévisibilité, de reconquérir la rue et d'agir sur le social. L'ouvrage *Street art et graffiti* est destiné à combler cette lacune en s'intéressant d'abord à l'œuvre pionnière des premiers graffeurs puis en montrant que le street art est le mouvement artistique du XXI^{ème} siècle.

« Le graffiti et le street art, ils diffèrent des autres formes d'art rencontrées dans la ville pour trois raisons principales. Premièrement, en tant que pratiques interventionnistes officieuses, le graffiti et le street art défient l'institution artistique

et la commande d'art public, lesquelles impliquent traditionnellement l'intervention de nombreux décideurs tout au long du processus d'élaboration d'un projet. Deuxièmement, le street art se laisse guider par l'esthétique visuelle de la ville tout en influant sur elle puisqu'il assimile l'environnement urbain et le recrée. Troisièmement, les graffeurs et les street artistes remettent fondamentalement en question la notion de propriété et proposent une autre perception, appréhension de la ville. [...] La fonction de l'art urbain illégal ainsi que la question de savoir s'il faut l'interdire ou le soutenir demeurent des sujets de débat. Une chose est cependant certaine : les murs nous parlent et nous donnent à découvrir un mouvement artistique international unique en son genre »⁴⁵.

Nous pouvons s'interroger sur l'épineuse et durable question du vandalisme. Le développement du street art a, dès ses origines, partie liée avec le vandalisme. D'une manière déclarée, au demeurant, quoique non forcément militante. Après un bref rappel des origines du graffiti, ce chapitre étudiera les méthodes du graffiti *writing*, et les chapitres deux et trois feront l'analyse de la contribution du street art et du post-graffiti à notre expérience de l'urbanité ainsi que de leur rôle dans l'histoire de l'art.

Le street art, au sens commun du terme, se résume cependant à un type particulier de création plastique circonscrit à certaines pratiques et à une formule esthétique singulière. Au principe de la clandestinité qui le fonde s'adosse un style particulier, le graffiti, un geste, lui aussi spécifique, l'intervention, en plus d'une intention, faire acte de présence partout où c'est possible. Ainsi compris, le street art se qualifie comme une poétique dissidente, individualiste, pas ennemie du vandalisme, et obsédée par cette idée fixe : utiliser la ville comme un territoire de libre parcours et de créativité conjugués⁴⁶.

Il se contente d'expliquer le pourquoi et le comment du graffiti. Et il est tellement chargé de condescendance culturelle envers le primitivisme et l'art brut qu'il est à utiliser avec circonspection. Si on a l'honnêteté d'admettre que ces actions sont autant destructrices que créatrices, on pourra comprendre comment l'accroissement exponentiel et la propagation mondiale du graffiti, du post-graffiti et du street art sont un questionnement. C'est la question du changement endémique de notre relation en tant qu'individu au corps politique, et surtout, celle de l'architecture sociale de l'économie et de la politique créée autour de nous⁴⁷.

⁴⁵ Anna waclawek, *Street art et graffiti*, op. cit., pp. 8-9.

⁴⁶ Sous la direction de Paul Ardenne, Textes de Marie Maertens, *100 artistes du Street Art*, op.cit., p. 11.

⁴⁷ Ethel Seno (éd.), *TRESPASS : une histoire de l'art urbain illicite*, op.cit., p. 130.

Certaines de ces différences expliquent les frictions entre les graffeurs et les street artistes, la forme, le contenu et la fonction de l'œuvre d'art en relation avec son contexte historique. La plupart des inscriptions que l'on trouve sur les murs publics racontent une histoire : ce sont des descriptions d'événements réels ou imaginaires, des caricatures, des boutades, des polémiques et des messages de toutes sortes⁴⁸. À l'heure où l'art contemporain n'en finit plus de se ramifier, de se segmenter, d'épouser toutes les formes possibles et imaginables, il faut bien garder les sections de genre formel dans le street art et fonder les méthodologies afin d'analyser leur sens et leurs fonctions sociales, composantes essentielles de la culture visuelle postmoderne et de sa pulsion aux métissages esthétiques en tout genre.

1.2. Naissance du *graffiti art* américain dans l'histoire de l'art

Frank Popper décrit très bien cette émergence irréprensible du tag :

« Ce phénomène, qui est toujours à considérer, dans tous les pays du monde, à ses débuts, comme un acte individuel de défi et d'auto-expression, devait bientôt devenir aux États-Unis un moyen de communication clandestine, puis un jeu créatif subtil, enfin une création collective indomptable, d'un fort impact social et esthétique »⁴⁹.

Malgré le fait que certains théoriciens donnent une valeur positive au tag ou au *writing*, comme Paul Ardenne ou Frank Popper, le geste de la plupart des *writers* se développe dans une simple offrande de formes plastiques sans aucune intervention du, ni aucune interaction avec le public, et une critique exprimée sur leur société, comme le fait le *writing*. En dépit de ces débats sur le graffiti *writing*, au début des années 1980, ce style de graffiti américain est devenu un genre d'art, aux États-Unis. Ce mélange de *writers* et de street artistes est rendu extrême par les galeries commerciales américaines. Ainsi, dans ce chapitre, nous nous intéresserons aux street artistes tels que Keith Haring, Jean-Michel Basquiat et Richard Hambleton. Ils ont tous trois fait leurs débuts au sein du mouvement culturel du graffiti.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 257.

⁴⁹ Frank Popper, *Réflexion sur l'exil, l'art et l'Europe*, entretiens avec Aline Dallier, Paris : Klincksieck, 1998, p. 99, cité par Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris : Flammarion, 2002, p. 69.

Avec les *writers*, dont « Samo », premier Basquiat, cette déclinaison identitaire vaut proclamation sociale par son geste, par lequel il impose à la société l'expression de son nom et à chaque fois un message critique. De même que Basquiat, Keith Haring n'a pas non plus utilisé le style du tag et du *writing*. Ils réalisent seulement un acte et une geste par le graffiti. Et cette culture du graffiti immature inspire dans son style et sa technique le néo-expressionnisme ou la figuration libre, ainsi qu'un développement du marché de l'art contemporain, jusqu'à devenir un genre d'art contemporain à part entière : le street art. Lorsque ce mauvais genre entre dans l'art et devient une forme d'art, quels sont les problèmes qui apparaissent? Pourquoi les artistes admirent tant l'acte du graffiti contrairement au style du graffiti *writing*, dans la rue ?

En même temps, dans l'histoire de l'art, coïncide un nouveau paradigme dans la grande transition que connaît l'art international. La peinture moderniste américaine a été présentée par Clément Greenberg et Michael Freed alors que l'art minimaliste a été traité par Robert Morris et Donald Judd. Le « modernisme » est assez semblable au formalisme selon Greenberg. En 1936, l'exposition le *Cubisme et l'art abstrait*, organisée par Alfred Barr au MoMa, reflète cette doctrine. Alors les artistes américains ont semblé traverser un canal simple comme l'expressionnisme abstrait, le minimalisme, et la mode du pop art.

La grande différence entre les États-Unis et L'Europe est l'attitude des artistes et leur compréhension de la compréhension du modernisme. En particulier, le geste fondamentalement satirique et critique français, pendant une longue période est fondé sur la philosophie européenne. Ce facteur a toujours été positif dans l'art français. Mais, l'art américain est plutôt intégré dans l'ère de la consommation, dans les idéologies politiques et l'économie capitaliste. Il est devenu une œuvre réifiante. Ce phénomène a subi un examen approfondi par les critiques des postmarxistes et leurs expressions artistiques se sont imprégnées d'assises philosophique, historique, et politique. Dans *The Rise of the Sixties* (2007), par Thomas Crow, nous pouvons découvrir les différentes caractéristiques de ces deux régions. Son essor semble montrer que l'artiste américain se situe comme un artiste avant-gardiste dans une situation politique donnée, comme les artistes européennes. Ils essaient également une réinterprétation du pop art comme Andy Warhol. Cependant nous estimons que l'art européen est beaucoup plus critique et politique que l'art américain.

Ce modernisme américain est critiqué par Rosalind Krauss, Douglas Klomp, et Craig Owens dans *October* et dans un court essai sur le postmodernisme et l'élaboration de leurs théories par Hal Foster. La fin de minimalisme, qui dominait l'art américain, signifie la fin du

modernisme occidental, et il suffit de montrer l'ennui émotionnel de la société sue laquelle il se fonde, pour comprendre l'insatisfaction suscitée par le modernisme. Il s'agit de *New image painting*, néo-expressionisme, « Pattern and décoration », même de graffitisme⁵⁰. Résultat de l'intérêt pour son époque et d'une certaine nostalgie culturelle, le sujet artistique se doit de communiquer avec le public au sujet de la société, et être une libre expression par la peinture, abordant des sujets populaires et satiriques, à travers une déconstruction des formes et des genres. Ainsi, une variété de phénomènes liés à l'expressivité est ressuscitée⁵¹.

Keith Haring et Jean Michel Basquiat provoquent-ils une véritable scission dans le système du monde artistique ? Nous allons faire une approche distincte de ces deux jeunes artistes. Ils ont commencé dans la rue, et ont fini par être exposés dans les musées d'art, jouissant d'une renommée internationale. Notre étude ne présentera pas une biographie des deux artistes. Dans le contexte artistique des années 1980, nous recherchons une relation entre l'artiste et les graffitis. Ensuite, nous allons discuter du processus qui a fait du graffiti un art dans l'industrie culturelle, puis de sa crise d'identité.

Par ailleurs, dans le contexte du graffiti *writing*, il est erroné d'inclure Kenny Scharf, ou même Keith Haring à New York. Keith Haring en particulier, dont le style était le plus éloigné du style du graff, de Crash, par exemple, et de l'utilisation obligatoire de la bombe à aérosol par les graffeurs. Néanmoins, la scène du graffiti *writing* était très importante pour les artistes de l'East village en tant qu'arrière-plan artistique. Ceci est confirmé par l'exposition de « New York/ New Wave » en février 1981, qui a réuni les *writers* (Fab5 Freddy, Brume, Visite) et des artistes tels que Kenny Scharf, Robert Mapplethorpe (Photographe), Andy Warhol, Keith Haring et Jean-Michel Basquiat. Et même temps, Keith Haring est en relation avec des aritstes comme Barbara Kruger, Keny Holzor, etc.

Dans notre étude, nous démontrerons que les artistes américains, comme Jean Michel Basquiat, Keith Haring, et Richard Hambleton, des années 1980, se distinguent des graffeurs

⁵⁰ La plupart des artistes du néo-expressionisme construit des couleurs militantes et très grossières, en outre, utilise divers objets, le collage, le montage, et l'introduction d'un contenu et de la religion, la mythologie, la mort, le sexe, etc. En particulier, la vie de l'artiste, le contexte historique, sa personnalité et la subjectivité de l'artiste faisaient partie intégrante de la peinture. Avec de telles affinités, différentes tendances apparaissent au sein de leur communauté culturelle, sociale et historique. Le néo-expressionnisme en Allemagne présentant une situation politique malheureuse après la guerre et une tradition d'expressionnisme ; le Transe avant-gardiste, en Italie, dans la renaissance italienne et la tradition métaphysique ; la peinture nouvelle (New Painting) aux États-Unis impliquant un type de Pop ; et la figuration libre, en France, qui revêt une relation entre Pop Art américain et tradition critique et philosophique française.

⁵¹ Hal Foster, « Re : Post », *Art after Modernism*, New York : The New Museum of Contemporary Art, Boston : David R. Godine, Publishser, Inc., 1984.

comme Lee et Futura 2000 alors même qu'ils exposent ensemble dans les mêmes galeries. Les œuvres aujourd'hui ne font plus seulement appel à des peintres et des graffiti *writers*, mais aussi à des designers graphiques, à des militants politiques et bien sûr à tous ceux qui s'identifient par les résultats de leurs travaux. Keith Haring, qui a été exposé avec Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Jenny Holzer et Daniel Buren, dès la Documenta 7 en 1982 et dans des musées et Biennales du monde entier, a utilisé de multiples supports et eu recours aux médias de son époque, allant jusqu'à commercialiser des produits dérivés dans son célèbre *Pop Shop* à partir de 1985.

De ce courant, Richard Hambleton est le membre survivant d'un groupe qui, avec Keith Haring et Jean Michel Basquiat, a eu beaucoup de succès sur la scène artistique de New York dans un marché de l'art en plein essor dans les années 1980. Une grande partie du travail de Hambleton est comparée à l'art du graffiti, il estime, quant à lui, que son travail est de l'« art public ».

Nous pouvons dire que ces phénomènes artistique et divers ont picturalement milité pour que les lieux d'exposition, plateformes de rencontre entre l'art et le public, soient un espace de liberté ouvert à toutes les formes de création, sans frontière de genre ni d'origine, sincèrement curieux et clairement respectueux de la diversité constituante des cultures. Mais nous allons faire la présentation d'un nouveau domaine, celui des graffitis. Nous étudions quelques œuvres de Jean-Michel Basquiat, Keith Haring et Richard Hambleton dans la relation étroite entre les graffeurs à la bombe à aérosol, entre le métro et les galeries, pour appréhender entre les graffs et le néo-expressionisme. Ce n'était pas seulement une question de graffeurs et de style du graffiti *writing*. Ils n'étaient pas reliés à la notion de relation entre l'art élitiste et la sous-culture. Comment ont-ils fait évoluer leur activité dans le système de l'art ? Quels ont été les problèmes inhérents à leurs graffitis dans la rue et à ceux réalisés en galerie ?

1.2.1. L'activité de Keith Haring et de Jean Michel Basquiat

Jean Baudrillard, à la fin de son article, effectue une nouvelle classification des graffitis :

« On verra d'ailleurs mieux ce qu'ils signifient en analysant les deux types de récupération dont ils sont l'objet. On les récupère en tant qu'art – Jay Jacobs : « Une forme primitive, millénariste, communautaire, non élitiste d'Expressionnisme Abstrait ». Ou encore : « Les rames passaient en grondant l'une après l'autre à travers la station, comme autant de Jackson Pollocks dévalant en hurlant les corridors de l'histoire de l'art ». On parle d'« artistes graffiti », d'« éruption d'art populaire », créée par les jeunes, et « qui restera une des manifestations importantes et caractéristiques des années 70 », etc.

[...] mais « ça » ne parle pas ainsi, c'est notre romantisme existentiel bourgeois qui parle ainsi, l'être unique et incomparable que nous sommes chacun, et qui est broyé par la ville. Les jeunes Noirs, eux, n'ont pas de personnalité à défendre, ils défendent d'emblée une communauté. Leur révolte récusé à la fois l'identité bourgeoise et l'anonymat »⁵².

Dans cette catégorie, nous pouvons remarquer qu'il utilise le terme de « graffiti art ». Ce genre fleurit dans le mouvement néo-expressionniste ou la figuration libre en France. En particulier, la notoriété internationale par le biais de grandes expositions a été approfondie dans un contexte historique pour l'art. Dans les conflits entre Harlem, le South Bronx, et l'East Side, les artistes s'identifient à travers différents styles, émanations artistiques de la cinquantaine de « gangs » de rue. Keith Haring est très souvent associé avec le mouvement des graffitis, parce qu'il existe plusieurs points d'intersection et qu'ils ont partagé le même milieu culturel urbain. Il y a d'autres aspects qui peuvent être liés au mouvement graffiti. Parce qu'il fait partie de son fort sentiment d'appartenance à une communauté, l'athlétisme marqué et le dynamisme de l'exécution, l'inspiration contre-culture, le contexte continue du hip-hop et du rap, etc.

De 1976 à 1978, il a étudié l'art commercial à *The Ivy School of Professional Art*, une école d'art à Pittsburgh. En 1978, Keith Haring a déménagé à New York, où il a été inspiré par le

⁵² Jean Baudrillard, « Kool Killer ou L'insurrection par les signes », *op.cit.*, p. 128.

graffiti, et a étudié à la *School of Visual Arts*. Haring a réalisé son premier acte à l'attention du public avec le graffiti dans le métro. Ce sont ses premiers morceaux reconnus du pop art. Au début des années 80, des artistes ambitieux un peu plus conventionnels avaient déjà commencé à pénétrer le monde du graffiti. Pendant la période élevée du *wild style* du graffiti *writing*, Keith Haring a également commencé à dessiner ses signatures, de simples figures de contour dans le métro : *Subway drawings* (fig. 93)

En 1982, Keith Haring bénéficie d'amitiés établies avec des collègues artistes émergents comme Futura 2000, Kenny Scharf, Madonna et Jean-Michel Basquiat. Haring a créé plus de 50 œuvres publiques entre 1982 et 1989 dans des dizaines de villes à travers le monde. En 1981, il a esquissé ses premiers dessins à la craie sur papier noir et peint en plastique, du métal et des objets trouvés. Il a donc organisé des expositions dans le *Club 57*. Il a également participé à l'Exposition *Times Square* et a, pour la première fois, représenté des animaux et des visages humains (fig. 94). Cette même année, il a photocopié et travaillé autour des collages provocateurs de la ville, fabriqués à partir de cut-up, et de recombinaison de titres du *New York Post*.

Cependant, ne percevoir Keith Haring que sous l'angle du graffiti dans la rue est restrictif. Les caractéristiques de l'art de Keith Haring se sont progressivement et radicalement éloignées des styles utilisés sur la scène du graffiti. Haring différait grandement des graffeurs les plus américains. Il a eu une éducation artistique et il était intéressé par l'histoire de l'art et les courants artistiques contemporains. Il a non seulement été influencé par l'art de l'Égypte et de l'Empire maya, mais également inspiré par les classiques européens de l'art moderne : Matisse, Dubuffet, Léger, et Alechinsky. Keith Haring mentionne :

« Presque immédiatement après mon arrivée à New York en 1978, j'avais commencé à être intéressé, intrigué et fasciné par le graffiti que je voyais dans les rues et dans les métros. Je prenais souvent les trains pour aller dans les musées et les galeries, et je commençais à voir non seulement le grand graffiti à l'extérieur des rames de métro, mais l'incroyable calligraphie à l'intérieur des voitures. Les trucs calligraphiques me rappelaient ce que j'avais appris de la calligraphie chinoise et japonaise. Il y avait également cette espèce de flot de conscience - ce flux esprit-main que j'avais vu chez Dubuffet, Mark Tobey, et Alechinsky »⁵³.

⁵³ "Almost immediately upon my arrival in New York in 1978, I had begun to be interested, intrigued, and fascinated by the graffiti I was seeing in the streets and in the subways. Often I'd take the trains to the museums

Sa technique artistique n'est pas liée aux seuls graffiti *writing* ou graff, bien qu'il échange et sympathise avec les *writers* dans la culture du graffiti, mais également aux approches artistiques vues au cours de l'histoire de l'art. Dès le début de sa carrière artistique, Keith Haring était à la fois intéressé par des sujets sociaux et politiques : *Free South Africa*, (1985) (fig. 95) Pour Haring, la peinture a été une expérience qui, à son meilleur, lui a permis de transcender la réalité, d'aller voir ailleurs, complètement en dehors de son propre ego et de lui-même. Ce fut une expérience radicalement différente de celle qui se trouvait derrière la culture du tag, ce qui a entraîné une affirmation monotone de l'ego de *writer*, tracée en lettres clairement visibles dans tous les coins de la métropole. L'expérience de Haring et sa curiosité culturelle, son idéologie artistique (plus que politique), son étreinte du hasard, et son tempérament, tout cela a conspiré pour le conduire à choisir les stations de métro pour la réalisation de son art. C'est un acte stratégique conscient de l'autopromotion. Jeffrey Deitch mentionne la différence de Keith Haring et *writers*.

« Keith avait une relation forte avec les graffiti artistes. Il faisait partie de ce cercle, ami avec un grand nombre de personnes clés, et il a travaillé en collaboration avec des artistes comme LA II (Angel Ortiz). Mais il était fondamentalement différent des artistes du *wild style*. Les gens voyaient Keith travailler dans le métro. Il avait Tseng Kwong Chi qui le suivait partout, le photographiant en train de faire presque tous ces dessins, il y avait donc un élément de performance dans cela qui était très important. Les enfants qui peignaient sur les trains le faisaient secrètement, escaladant dans les cours après la nuit tombée quand il n'y avait plus personne. Une partie de l'intention de Keith était que le travail était supposé être fait en public »⁵⁴.

and galleries, and I was starting to see not only the big graffiti on the outside of the subway trains, but incredible calligraphy on the inside of the cars. The calligraphic stuff reminded me of what I learned about Chinese and Japanese calligraphy. There was also this stream-of-consciousness thing – this mind-to-hand flow that I saw in Dubuffet, Mark Tobey, and Alechinsky.” Cette exposition s’est organisée par Gianni Mercurio, Julia Gruen, *The Keith Haring Show*, 27 septembre 2005 au 29 janvier 2006, Fondazione Triennale di Milano, Milan : Skira, 2005. pp. 81-85.

⁵⁴ “Keith had a strong rapport with graffiti artists. He was part of that circle, friendly with a lot of the key people, and he worked in collaboration with artists like LA II (Angel Ortiz). But he was fundamentally different from the wild style artists. People saw Keith working in the subway. He had Tseng Kwong Chi following him around, photographing him doing almost all of those drawings, so there was an element of performance in it that was very important. The kids who painted on the trains did it secretly, climbing into the yards after dark when no one was there. Part of Keith’s intention was that the work was supposed to be done in public” Jeffrey Deitch, « His Art is His Life », *Ibid.*

En fait, Haring a utilisé la force de communication de l'art du graffiti et ses outils pour percer dans le « système » de l'art plus classique, à ce moment-là contrôlé presque exclusivement par les galeries, les musées et les collectionneurs fortunés qui vivaient à l'est de *Central Park*. Lorsqu'on l'interroge sur le « commercialisme » de son travail, Keith Haring a déclaré : « Mon magasin est une extension de ce que je faisais dans les stations de métro. Faire tomber les barrières entre l'art noble et le vulgaire »⁵⁵.

Par l'arrivée du *Pop Shop* (fig. 96), son travail a commencé à réfléchir à des thèmes plus socio-politique, tels que l'anti-apartheid, la sensibilisation au sida et l'épidémie du crack. Il a même créé plusieurs œuvres d'art pop influencées par d'autres produits: la vodka ABSOLUT, les cigarettes Lucky Strike, et Coca-Cola. Quand Haring a ouvert ses *Pop Shop*, qu'il considérait comme une nouvelle expérience artistique, à New York en 1986 et à Tokyo en 1988, il était bien au courant des idées de Warhol sur les possibilités de nouvelles voies de communication pour les artistes. Après la *Factory* de Warhol, le *Pop Shop* était la deuxième tentative de la part d'un seul artiste à répandre, à travers la reproductibilité, son art de vivre et un message pour l'humanité. Il a travaillé à la réduction des formes et des concepts pour les principaux éléments de la ligne et aspirait à un hybride de peinture et d'écriture. Pour Haring, l'idée d'un art universel était une philosophie influencée par un fort intérêt pour l'esthétique de la décoration qui a coïncidé avec la mise au point des courants postmodernes des années 80.

En 1986, Keith Haring a créé une longue peinture de 300 mètres sur le côté ouest du mur de Berlin. (fig. 97) Les messages et les idées politiques qu'il a véhiculés ne constituent pas seulement une part de son héritage, mais ont considérablement influencé les artistes et la société. Ses « *subway drawings* » réalisés dans le métro, ses peintures, ses dessins et sculptures, étaient porteurs de messages de justice sociale, de liberté individuelle et de changement. Icône du Pop art, artiste subversif et militant, Keith Haring a multiplié les engagements tout au long de sa vie.

En utilisant délibérément la rue et les espaces publics pour s'adresser au plus grand nombre, il n'a cessé de lutter contre le racisme, toutes sortes d'injustice et de violence, notamment l'Apartheid en Afrique du sud, la menace nucléaire, la destruction de l'environnement, l'homophobie et l'épidémie du sida. Dans l'exposition de *Keith Haring : The political line*, Le

⁵⁵ "Here's the philosophy behind the Pop Shop: I wanted to continue the same sort of communication as with the subway drawings" Keith Haring, *Journals*, New York : Penguin Books, 1996, p. 11, par l'entretien avec John Gruen, cité par *Ibid.*, pp. 17-27.

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, en 2013, une rétrospective lui est consacrée (1958-1990). Et elle permettra d'appréhender l'importance de ses œuvres réalisées sur toile, sur bâche ou dans le métro et plus particulièrement la nature profondément « politique » de sa démarche, tout au long de sa carrière.

Nous remarquerons que la première partie de carrière de Jean-Michel Basquiat est plus compliquée, mais il s'agit également d'un acte dans la rue. Basquiat avait effectivement pris part à l'art du métro, où il avait utilisé le tag de Samo (fig. 98). Mais sa signature, samo, ressemble plutôt à un graffiti ou un logo qu'à un tag. Pourtant, les tableaux de Basquiat (fig. 99) semblent plus étroitement alignés sur le style international du néo-expressionnisme que sur ce que font en général les *writers* pour les innovations stylistiques.

Et pour toute personne, même prête à entendre le nouveau graffiti comme une forme d'expressionnisme populaire, le *subway art*, avec son vocabulaire pauvre et ses éléments visuels de design commercial sans cesse élargi, réfléchi et sophistiqué, n'aurait pu être plus mal accueilli du fait de ses gestes sans intermédiaire, libres et ignorant la rhétorique de l'expressionnisme. La « modernité » du graffiti de métro résidait dans sa foi que le motif abstrait pur, allié à une énergie féroce concurrente et une recherche accélérée pour la nouveauté, pourrait, elle-même, être une forme autonome d'expression. Les énergies expressives du graffiti ont été étroitement enroulées dans un langage strict des contours originaux. La peinture de Basquiat, par comparaison, semblait venir d'une tradition européenne beaucoup plus ancienne, plus souple et plus généralisée du geste libre⁵⁶.

Contrairement à Haring et Scharf, qui ont terminé leurs études dans *Une école d'art Académique* avant de s'engager avec la scène du graffiti, Basquiat a fait des graffitis inscrits sur les murs à Manhattan sous le pseudonyme SAMO, avant d'avoir une réputation internationale. Dans la documenta de Kassel en 1982, il a été représenté avec Lee Quinones dans le film *Wild Style* de Charlie Ahearn qui a paru la même année, qui était aussi un peintre spray graffiti à l'époque de New York⁵⁷.

Aux États-Unis, à partir du début des années 1980, alors que les graffiteurs ont rapidement créé leurs signatures, développant des styles qui les ont fait évoluer dans le monde artistique, les artistes de rue se sont débarrassés de leur style individuel, comme on l'appelait artistique, afin de fusionner avec la foule. Ils font des choses qui ressemblent à des publicités (Les Levine, Moderne hygiène) et des manifestes politiques (Jenny Holzer). Ils utilisent des pochoirs

⁵⁶ Kirk Varnedoe et Adam Gopnik, *High & Low : modern art & popular culture*, op.cit., p. 380.

⁵⁷ Documenta 7, de Kassel., n.2, vol. 1, 1982, p. 431.

standardisés pour effacer leur signature personnelle (John Fekner)⁵⁸. Le mouvement du street art représente donc un genre artistique grâce à Jean-Michel Basquiat, et Keith Haring aux États-Unis. Et le mouvement du graffiti a ouvert l'espace public pour donner une liberté d'expression de leur art aux artistes. La découverte technique pour utiliser la rue, c'est elle qui assure, depuis la lithographie, la sérigraphie et la photographie, la reproductibilité des œuvres. Les transformations sociales représentent l'avènement d'un public de masse, la transformation de la politique en spectacle, les nouvelles conditions de travail, la montée des valeurs de la distraction et de l'exposition, ces transformations qui accompagnent le développement du capitalisme industriel. Au contraire, même les tableaux uniques se font plus fluides et se multiplient au fur et à mesure que s'ouvrent les musées pour les produits de masse. Mais cette forme de graffiti requière plus les formes de l'art ou du tableau.

1.2.2. Richard Hambleton : le street art comme art public?

Du 1976 au 1978, *Mass Murder (Mass Assassin)* (fig. 100), l'installation de Hambleton a été secrètement placée dans les rues de plus de 15 villes, et créée pour imiter le contour à la craie des cadavres et le sang éclaboussé sur les scènes de crime de ce qui semblait être des « victimes ». Les lignes blanches de corps tombés sur les trottoirs et dans la rue, avec quelques éclaboussures de peinture rouge sang pour l'efficacité dramatique. Leur ressemblance avec les marques de la police sur les sites de meurtre intensifient la peur urbaine. Dès le début, les œuvres de Richard fraîchement découvertes dans les grandes villes a créé un phénomène d'anxiété induit par le fait que les gens n'étaient pas au courant de l'identité de l'artiste. Le graffiti a longtemps été considéré dans les espaces publics, pour autant, Richard Hambleton n'a pas livré des actes aléatoires, mais des installations artistiques graves qui offrent au grand public la possibilité d'observer et d'accepter la fragilité de l'être. L'impact immédiat de son travail était l'inspiration et l'objectif premier de sa forme d'expression, qui se devait d'être une expérience sociale populaire.

Alors, une grande partie du travail de Hambleton peut se comparer à l'art du graffiti, mais Hambleton estime que son travail est un « art public ». En 1982, Richard Hambleton est surtout célèbre pour ses peintures *Shadow man* (fig. 101) qui se cachent dans l'ombre de parkings, stations d'essence, et terrains vacants. Chaque peinture ressemble à une silhouette

⁵⁸ Allan Schwartzman, *Street Art, op.cit.*, p. 62.

grandeur nature d'une personne mystérieuse. Ces « Tableaux de l'ombre » ont été éclaboussés et brossés avec de la peinture noire sur des centaines de bâtiments et d'autres quartiers à travers New York. Très souvent, un *Shadow man* pourrait être trouvé dans une ruelle sombre où se cache juste un coin de rue. Hambleton a plus tard élargi la portée de son projet et a peint ces *shadow man* dans d'autres villes, dont Paris, Londres et Rome, et même, en 1984, 17 personnages grandeur nature sur le côté Est du Mur de Berlin, et, de retour un an plus tard plus encore sur le côté Ouest.

Comme l'art est public, Richard Hambleton produit une variation de son travail de « l'ombre » montrant son *Shadow man* comme une sorte d'« Homme rodéo » ou de robuste *Marlboro Man* (fig. 102). Cette série a été peinte sur toile et d'autres matériaux, qui pourraient être affichés comme des œuvres d'art. Inspiré par les publicités des cigarettes Marlboro dans les magazines, qui à certains égards, ont exploité l'image d'un unique « héros américain » à vendre son produit, Hambleton a altéré et modifié l'image pour créer une nouvelle série de travaux.

C'est à cette époque qu'il a commencé à fréquenter Haring et Basquiat. Ce dernier ajoute souvent ses propres « tags » pour les *Shadow man*, peindre ses crânes de signature, des couronnes et des têtes de chat sur les silhouettes, la création d'hybrides prisés. Hambleton ne fait ni tag ni graffiti, mais son activité imagière répétée s'en rapproche de par son geste à caractère belle. Les artistes ont commencé à échanger leur travail entre eux : un Hambleton valait quatre Basquiat, apparemment. « Il a créé l'art de la rue commerciale », dit Andy Valmorbidia. « Il a été le premier à utiliser la rue comme une toile »⁵⁹. Après avoir parcouru New York avec plus de 450 *Shadow man*, Hambleton a jeté son dévolu plus loin, en amenant son travail dans plus de 24 villes à travers l'Amérique et, enfin, en Europe, où il a été repéré par, entre autres, un jeune Blek le Rat, l'artiste du pochoir qui a, à son tour, inspiré Banksy.

À son apogée, il était la cheville ouvrière de cette scène, plus célèbre – et plus appréciée – que ses contemporains maintenant vénérés qu'étaient Keith Haring et Jean-Michel Basquiat. En 1985, Hambleton disparaît, se retire dans l'ombre comme un de ses tableaux, se terre dans son antre du Lower East Side avec seulement de l'héroïne et des huissiers. Alors que Basquiat et Keith Haring vont devenir les victimes de la scène, et à la fois mourir jeune, Hambleton, en quelque sorte, a survécu. Mais alors que l'héritage de ses anciens camarades de la rue a

⁵⁹ Vladimir Restoin Roitfeld et Andy Valmorbidia ont consacré une exposition intitulée *Richard Hambleton – New York*. Au cœur de la *Fashion Week* de Milan, en partenariat avec Giorgio Armani, c'est l'un des *after shows* à inscrire dans son agenda du 1er au 12 mars, 2010.

augmenté, la réputation de Hambleton a, elle, fané. Une ex-petite amie a volé 40 de ses peintures et les a vendues pour presque rien et l'artiste s'est retrouvé vivant dans la rue. Il a cessé de partager son travail, refusant la représentation commerciale, en diminuant les expositions et la vente de ses travaux sur une base ad hoc quand il avait besoin de payer son loyer. Le fléau autrefois omniprésent de la rue était devenu un reclus. Référencé à côté de ces grands artistes de l'époque comme Basquiat et Keith Haring, chaque artiste avait laissé derrière lui son style, alors que Hambleton qui a survécu, éludant la mort, se devait de poursuivre son chemin de la créativité.

Dans les années 1990, Richard Hambleton a conçu pour évoquer une autre émotion, il a donné comme titre à sa nouvelle création *Beautiful Paintings (Belles peintures)*. Dans ces peintures, Hambleton utilise de la peinture transparente sur des feuilles métalliques afin de refléter la lumière et la couleur et que le spectateur devienne, à son insu, une partie de l'effet visuel. (fig. 103) Avec une forte utilisation de la couleur, ces tableaux sont en contraste frappant avec son travail de « l'ombre » (fig. 104). Hambleton a déclaré que ce travail a été une réaction contre l'abondance de la peinture figurative affichée dans les galeries à l'époque à laquelle il a choisi de ne pas y prendre part. Hambleton a également dit qu'il avait également et délibérément cherché une humeur différente, avec une sensibilité différente, de son travail précédent.

C'était en contraste total avec les tendances contemporaines de l'art abstrait ; ses peintures colorées de beauté avec des feuilles d'or et d'argent laissent apparaître des paysages marins, véritables évasions océaniques. Ses disciples ont été impressionnés par la transition apparemment fluide de Hambleton au sublime. Hambleton ne croit pas que la reconnaissance sociale soit ce qui définit un grand artiste, et donc, malgré et en dépit de la renommée qui a frappé beaucoup de ses pairs, Richard l'a ignorée. Il voulait que son art soit interprété par le biais de la réaction. A 56 ans, il fait, à contrecœur, un retour sous les projecteurs, grâce à deux jeunes conservateurs qui ont mis sur pied un spectacle de plus de 40 œuvres, dont la moitié n'a jamais été exposée auparavant. Vladimir Restoin Roitfeld, fils de l'éditeur de Vogue France, Carin Roitfeld et Andy Valmorbida ont suivi Hambleton après un tuyau du marchand d'art vétérinaire de New York Rick Librizzi, l'homme qui a lui avait donné sa première chance.

Après beaucoup de cajoleries, Hambleton a convenu à un spectacle qui a démarré à Londres, sa toute première exposition solo au Royaume-Uni. L'année dernière, Restoin Roitfeld et Valmorbida ont exploité toutes leurs connexions et, après avoir obtenu des commanditaires passionnés comme le collectionneur Giorgio Armani, ont ouvert le show lors

de la *Fashion Week* de New York. En 2009, les œuvres de Richard Hambleton ont été affichées dans une exposition célébrant sa carrière de 40 ans, intitulée *Richard Hambleton – New York*. L'exposition est le résultat d'un effort de collaboration entre Vladimir Restoin Roitfeld, Andy Valmorbida, et Giorgio Armani. Trente-cinq pièces de l'œuvre de Hambleton, couvrant le début des années 1980 à aujourd'hui ont été exposées, montrant ses *Shadow man* et *Marlboro Man*, sur toile et d'autres matériaux, présentés côte à côte avec ses *Beautiful painting*. Le spectacle a connu un grand succès et toutes les œuvres présentées vendues⁶⁰. De nombreuses personnes considèrent que cette exposition, malgré les critiques de son caractère commercial à outrance, a fermement consolidé la place distincte et distinguée de Richard Hambleton dans l'histoire de l'art moderne. La valeur de l'artiste a augmenté : auparavant ses tableaux allaient de £ 38 000 à £ 150 000, ses œuvres partent à présent entre 48 000 euros et 190 000 euros aux enchères. Il a exposé à Milan et Moscou, et il a battu tous les records des nombre de visiteurs au MoMa de New York. Lors d'une vente aux enchères de stars à Cannes plus tôt, il a été invité à présenter une œuvre à une vente de charité où celle-là serait vendue aux enchères par Simon de Pury aux côtés d'œuvres de Warhol, Testino et Schnabel.

Richard Hambleton, qui était peintre, a décidé de faire des projets dans la rue. Au début, il a échappé à l'examen de la presse populaire ne se rendant pas compte qu'un « artiste » était derrière ces œuvres. Le monde de l'art n'a rien remarqué. Ensuite, en voyant ce qu'il avait fait il ironise sur sa « mégalomanie ». Par la suite, il a commencé à montrer des peintures dans les galeries. Malgré certains détracteurs, ses *Silhouettes* sont depuis devenus une partie notoire de l'environnement urbain, Hambleton a observé que « certains critiques ne voient pas que, même si j'utilise la même image dans la rue et dans mes peintures, il s'agit d'œuvres tout à fait différentes. Les travaux de voirie sont sur l'environnement. La peinture est de la peinture »⁶¹.

⁶⁰ Vladimir Restoin Roitfeld, Andy Valmorbida, et Giorgio Armani, *Richard Hambleton-New York*, New York, Septembre, 2009 ; Vladimir Restoin Roitfeld and Andy Valmorbida, *Richard Hambleton : A Retrospective*, New York, Septembre, 2011.

⁶¹ Allan Schwartzman, *Street Art, op.cit.*, p. 98.

1.2.3. La mercantilisation de l'art rebelle

Pourquoi des street artistes veulent-ils néanmoins voir leur travail entrer dans les musées d'art? Il ne faut pas entendre la revendication seulement au sens strict, mais comprendre qu'elle pointe la possibilité d'obtenir un statut plus valorisant pour des activités et des réalisations trop souvent dénigrées. Certains artistes ont utilisé le graffiti, lorsqu'il était à la mode, comme stratégie promotionnelle. Pour d'autres, il s'agit moins d'acquérir une reconnaissance sociale que de faire admettre la possibilité d'une esthétisation du graffiti, et plus largement de la vie elle-même. Dans cette perspective, il importe peu que le graffiti soit réellement présent à l'intérieur du musée d'art⁶².

Nous avons déjà discuté de la question du graffiti (*writing*) devenu art. Mais quand ce genre léger de la culture est devenu art, un problème plus vaste se pose : sa commercialisation. John A Wolker critique l'intellectualisation d'Adorno dans son livre *Art in the age of mass media*⁶³.

« Adorno était sceptique quant à la valeur contestataire de l'art engagé ou partisan. Selon lui, les œuvres d'art supérieures – par exemple, la musique d'Arnold Schönberg – ont servi une fonction critique et négative en raison de leur autonomie vis-à-vis de la réalité quotidienne, de leur absence de praticité et de leur forme esthétique intransigeante. La musique moderne atonale était aliénée et aliénante: le public général a trouvé ses dissonances repoussantes parce que de tels sons témoignaient de la vérité de leur condition sociale. [...] Cette argumentation, me semble-t-il, intègre d'emblée l'échec : les œuvres musicales les plus contestataires sont celles qui déplaisent à la majorité des auditeurs ; de ce fait, plus l'audience de l'œuvre est réduite, plus son radicalisme politique est important. Il est évident que

⁶² Denys Riout, « Le graffiti, la rue et le musée », *L'esthétique de la rue*, Paris : L'Harmattan, 1998, p. 203.

⁶³ Ce livre examine certains aspects des conditions des beaux-arts à l'ère des médias de masse. Il identifie les différences entre ces deux domaines relativement autonomes, mais il aborde également la façon dont ils interagissent. Les questions clés à considérer sont les suivantes: quelle a été la réponse des artistes plasticiens à l'apparition des médias de masse? Comment les médias font usage des arts visuels? Y a-t-il un rôle social vital laissé aux Beaux-arts? Si oui, quel est-il? John A Walker, *Art in the age of mass media*, London : Pluto Press, 1983, pp. 1-3.

la seule audience des œuvres si extrêmes serait composée d'intellectuels comme Adorno lui-même »⁶⁴.

Ce commentaire ne parvient pas à prendre en considération la possibilité qu'une théorie difficile puisse être simplifiée et popularisée, et la possibilité qu'un travail d'avant-garde puisse à terme devenir populaire. Nous ne partageons pas le point de vue d'Adorno concernant la distinction entre un art « noble », autonome, et un art « léger », commercial, mais nous partageons sa perspective concernant la critique de l'art popagandaire ou politique, de la nécessité de l'art pour l'art sans une critique de la société, des normes dominantes de la pensée, et des concessions faites à l'encontre de celle-ci, de l'altération du sens originaire de l'œuvre d'art par le système commercial, etc. Adorno insistait sur le fait qu'il existait une valeur artistique quand l'art bourgeois avait été réalisé, dénonçant les contradictions sociales avec une fonction critique précieuse.

« C'est dans de telles antinomies qu'elle découvre celles de la société. Aux yeux de la critique immanente, l'œuvre réussie n'est pas celle qui réconcilie les contradictions objectives dans une harmonie illusoire, mais plutôt celle qui exprime négativement l'idée d'harmonie en donnant forme aux contradictions, de façon pure et intransigente, jusqu'au cœur de sa structure »⁶⁵.

Son erreur dans la théorie esthétique des œuvres d'art a été de limiter la discussion aux seuls exemples des artistes modernes de l'avant-garde et aux musiciens. Nous devons avoir une compréhension profonde de la théorie de l'article d'Adorno « jazz », *Prismes*, sur le sens d'une œuvre d'art et sa perspective sur la culture de masse⁶⁶. En insistant sur la différence entre les types de jazz, il critique le jazz commercial. Dans l'« Annexe Réponse à une critique de *Mode intemporelle* », il déroule l'attribut duel du jazz. A-t-il de fait réalisé une division de

⁶⁴ “Adorno was skeptical about the oppositional value of committed or partisan art. In his view advanced works of art – for example, the music of Arnold Schönberg – served a critical, negative function by virtue of their autonomy from everyday reality, their functionlessness and their uncompromising aesthetic form. Modern atonal music was alienated and alienating: the general public found its dissonances repulsive because such sounds testified to the truth of their social condition. [...] This line of argument, it seems to me, incorporates defeat from the very outset : the most oppositional works of music are those which displease the majority of listeners ; therefore, the smaller the work's audience, the greater its political radicalism. It is obvious that the only audience for such extreme works would be intellectuals like Adorno himself.” *Ibid.*, p. 83.

⁶⁵ Theodor W. Adorno, *Prismes : Critique de la culture et société*, op.cit., p. 24.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 121-135 et pp. 293-297.

la culture en différents niveaux ? Les phénomènes qui se succèdent et se répètent font tomber l'art au niveau de la culture et la culture basse, très commerciale devient art par la structure sociale. Ce qui occupe son attention est rien de moins qu'une crise matérielle et sociale qui menace les formes traditionnelles de la culture haute d'extinction. Cette crise est le résultat de la pression économique d'un secteur consacré à la simulation de l'art sous la forme de produits culturels de masse.

Le développement d'une nouvelle forme de peinture ne fait pas simplement découvrir un geste concernant les techniques ou une revendication de son identité nationale, c'est imposer un nouveau langage artistique pour que des artistes expriment leur époque. Donc une certaine « attitude » rebelle et une croyance en la liberté de l'expression artistique. Notre intérêt est que le graffiti art est né dans le domaine de la « sous- culture », mais s'il a les caractéristiques de l'œuvre d'art, comment le commercialiser?

Hal Foster déplore vraiment l'art d'aujourd'hui cité dans la deuxième partie de son livre *Recodings : Art, Spectacle, Cultural Politics*⁶⁷. Nous avons souvent fait l'analyse critique de l'art, surtout américain, qui ironise sur les genres d'artistes modernes, mais les embrasse néanmoins; et un art qui prétend utiliser les deux types modernes et les différentes formes de médias contre eux-mêmes avec l'art d'avant-garde européenne dans notre étude précédente. Dans cette exégèse, nous allons résoudre ces problèmes avec les graffiti arts européens, nous allons continuer à discuter sur les questions soulevées par Hal Foster et Adorno aussi. C'est-à-dire, en répondant à deux grandes questions : à la suite d'Hal Foster, le graffiti art rebelle ne peut-il être une alternative à l'art avant-gardiste qui ne connaît pas de succès ? S'intègre-t-il à la société à travers l'industrie culturelle? Dans la droite ligne d'Adorno, le graffiti dans le domaine de l'art populaire peut-il être un art, rencontrant les conditions de l'œuvre d'art et la position artistique dans l'industrie culturelle décrites dans son étude du « Jazz ».

D'abord, Max Horkheimer et Adorno, résolvent ce problème de la relation entre l'art et l'industrie culturelle. Selon eux, ils n'ont pas séparé ces différents secteurs en deux, entre un art noble, autonome et un art léger, commercial, mais ils enquêtent sur la nature particulière de chacun et sur leur transformation par l'industrie culturelle.

« L'art populaire a été l'ombre de l'art autonome. La vérité dont ce dernier manquait nécessairement du fait de ses principes sociaux donne à l'autre le semblant de la légitimité. La division elle-même est la vérité : elle exprime au

⁶⁷ Hal Foster, *Recodings : Art, Spectacle, Cultural Politics*, op.cit., p. 33.

moins la négativité de la culture que constituent les différentes sphères. L'antithèse peut encore moins être réconciliée par l'intégration la lumière dans l'art sérieux, ou vice versa. Mais c'est ce que l'industrie culturelle tente de réaliser »⁶⁸.

Cette citation qui montre les caractéristiques typiques des philosophes de l'école de Francfort, présente, d'une part, une bonne compréhension de problèmes sociaux particuliers, et parle, d'autre part, et c'est une nouveauté, des phénomènes sociaux à la radio en 1963.

« L'industrie de la culture intègre intentionnellement les consommateurs. Elle force également à transiger un rapprochement entre l'art noble et l'art populaire. Toutefois, ils ont été séparés pendant plus de mille ans. Cette réconciliation est préjudiciable pour les deux. L'art haut est démunie de son caractère sérieux afin d'atteindre l'effet recherché. L'art bas subit également les contraintes de l'industrie de la culture, étant privé de son pouvoir de résistance par, essentiellement, auparavant la non-obéissance aux règles préexistantes »⁶⁹.

Nous ne considérons pas que les arguments d'Adorno dans sa défense du modernisme soient légitimement liés à une critique de la culture de masse, car, selon nous, l'austérité et la difficulté de la musique moderne n'est pas une nécessité interne, mais une forme imposée par l'extérieur. Et si les deux commencent, à partir d'une dérivation du modernisme, à s'envahir l'un l'autre, ce n'est pas forcément au détriment de l'un ou de l'autre. Adorno a entrepris un travail d'analyse similaire à celui de Greenberg mais celui-ci s'est laissé corrompre par ses amitiés artistiques alors que le premier a évolué en gardant un paysage culturel plus large continuellement en vue. Greenberg a participé du système dans lequel les artistes s'appuyaient sur leurs relations parmi les critiques et théoriciens de l'art pour se faire connaître et promouvoir leurs créations. Notamment, par leur installation aux États-Unis.

Les critiques deviennent, dans ce système, moins impartiaux, et donc moins fiables aussi. Ils deviennent partie intégrante de la société de consommation, à l'instar des galeristes et marchands d'art. Malgré cette thèse d'Adorno, cependant, dans la société capitaliste, divers

⁶⁸ "Light art has been the shadow of autonomous art. The truth which the latter necessarily lacked because of its social premises gives the other the semblance of legitimacy. The division itself is the truth: it does at least express the negativity of the culture which the different spheres constitute. Least of all can the antithesis be reconciled by absorbing light into serious art, or vice versa. But that is what the culture industry attempts." M. Horkheimer and T.W. Adorno, *dialectic of Enlightenment*, London : Verso, 2010, p. 135.

⁶⁹ Cité par John A. Walker, *Art in the Age of Mass Media*, op. cit., 1983.

mouvements artistiques apparaissent comme la néo-avant-garde, la post-avant-garde, et le postmodernisme. Mais leur objectif est un art expérimental et la participation sociale ainsi que le caractère politique de l'art sont abandonnés au profit de son automne. Ces formes d'arts intellectualisées lui ont aliéné la communication avec le public.

Thomas Crow commente un changement de la sous-culture dans le contexte d'une économie capitaliste :

« Le contexte de la vie sous-culturelle est le changement dans une économie capitaliste vers la consommation comme propre justification. Le succès de ce changement – qui est indissolublement lié à la gestion du consentement politique en développement – dépend de désirs et de sensibilités élargis, c'est à dire les compétences requises pour un marketing de plus en plus intense de satisfaction sensuelle. [...]

S'il est vrai que l'appareil de la consommation spectaculaire crée des aspirations humaines véritables – même la résistance qu'il rencontre – des marchandises réifiées, ce n'est pas une procédure simple : l'exploitation par l'industrie de la culture sert en même temps à stimuler et à compliquer ces aspirations de telle manière qu'elles distancent sans cesse et dépassent sa programmation. L'expansion de l'économie culturelle crée continuellement de nouveaux domaines périphériques, et les membres jeunes et les plus extrêmes des sous-cultures incorporées se regrouperont avec les nouvelles recrues dans des positions encore plus marginales. Ainsi, le processus recommence »⁷⁰.

Nous pouvons retrouver ce cycle dans l'activité de Basquiat. Celui-ci se définissait comme un artiste du néo-expressionisme. Pouvons-nous comparer son œuvre à celles de Cy tombly et A.R. Penk contrairement à Keith Haring ? Le problème de Basquiat est qu'il n'a jamais pu dépasser le style du graffiti. Peut-être que Basquiat aurait dû être un grand peintre et pour

⁷⁰ "The context of subcultural life is the shift within a capitalist economy toward consumption as its own justification. The success of this shift – which is inseparably bound up with the developing management of political consent – depends on expanded desires and sensibilities, that is, the skills required for an ever more intense marketing of sensual gratification. [...] while it is true that the apparatus of spectacular consumption makes genuine human strivings – even the resistance it meets – into reified commodities, this is no simple procedure: exploitation by the culture industry serves at the same time to stimulate and complicate those strivings in such a way that they continually outrun and surpass its programming. The expansion of the cultural economy continually creates new fringe areas, and young and more extreme members of incorporated subcultures will regroup with new recruits at still more marginal positions. So the process begins again." Thomas Crow, « Modernism and Mass Culture », *op.cit.*, pp. 251-252.

certaines personnes, il en restera toujours un : tous les ingrédients pour un style intensément personnel, à la fois enrichi par les énergies de la rue et influencé par la tradition moderne, semblaient sûrement disponibles à ce moment-là pour cet artiste ambitieux. Mais quand bon même serions-nous désireux d’embrasser ces peintures et leur créateur graphique, reste un sentiment que son art appartient moins à l’expérience particulière et extraordinaire.

La rhétorique néo-expressionniste des gestes acceptables est devenue, au milieu des années quatre-vingt, la base de tout usage marchand, achat ou vente sur le marché de l’art⁷¹. Ses peintures évoquent finalement moins le voyage sur le *Number Five line* à Pelham que l’avion de *Lufthansa*, faisant la navette entre SoHo et Documenta⁷². Il a été recouvert de divers graffiti, délibérément dans le style graffiti artistique des dessins d’enfants, ou des peintures de Dubuffet et du Primitivisme. Le Samo avec ses messages a présenté la parole libre à contrairement au tag sans message. (fig. 105) Le Samo montre deux types qui sont la signature et le logo. Mais la Peinture de Basquiat qui semble naïve, et la technique naturelle et primitive, est en réalité, construite, raffinée, hypocrite, et simplement truquée pour être exposée dans les galeries. (fig. 106) Basquiat s’est perdu son idée rebelle dans le système. C’est-à-dire, son style s’est fermé pour la galerie, comme le graffeur, Futura 2000, qui s’est développé du style à l’abstrait, Bando vers la calligraphie et Crash vers le graff à la peinture. Ce problème persiste chez les street artistes jusqu’à aujourd’hui. Hal Foster analyse ce problème d’après une approche critique :

« Il y a d’autres raisons pour lesquelles le graffiti a été ordonné art – sa valeur économique ne pouvait être assurée sans un changement taxonomique – mais la subversion du subversif est sûrement le motif principal. L’officiel récupère le non-officiel, les galeries absorbent les graffiteurs. Ainsi, le *Samo* de la rue devient l’artiste Jean-Michel Basquiat présentant le nouveau primitif/prodige du monde de l’art ; et le travail de Keith Haring, une figure de médiateur dans le graffiti-devenu-art, apparaît sur le grand panneau Spectacolor au sommet de Times Square (Janvier 1982). Le graffiti, acte de la réponse anti-média, devient un art dans les médias de l’irresponsabilité »⁷³.

⁷¹ Benjamin H.D. Buchloh, « Figures of authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting », *October*, no.16, 1981, pp. 39-68; Hal Foster, *Recodings : Art, Spectacle, Cultural Politics*, *op.cit.*, p. 49.

⁷² Kirk Varnedoe, Adam Gopnik, *High & Low : modern art & popular culture*, *op.cit.*, p. 381.

⁷³ “There are other reasons why graffiti was ordained an art – its economic value could not be assured without such a taxonomic shift – but surely the subversion of the subversive is a principal motive. The official reclaims

Vide, illisible, le graffiti a défié la fausse plénitude de sens dans ce code. En outre, il a ignoré la syntaxe donnée, le soutien, l'espace de la ville. Hal Foster présente les problèmes des phénomènes des graffitis américains quand Baudrillard examine un élément positif du graffiti. Il explique :

« Cette lecture est à présent romantique: le graffiti est largement médiatisé, et même dans les rues, il est devenu son propre rituel réifié. Non seulement ces signes « vides » sont remplis de contenu médiatique, mais quelques-uns sont investis d'une valeur artistique (économique), les étiquettes anonymes deviennent des signatures de célébrités. Plutôt que de circuler contre le code, le graffiti est aujourd'hui principalement fixé par celui-ci : une forme d'accès au code, pas une transgression de celui-ci. Comme dans la plupart des dessins animés et bandes dessinées de l'art East Village, l'art du graffiti est moins concerné par la contestation des frontières entre musée et marge, haut et bas, que par le désir de trouver une place en leur sein »⁷⁴.

Il estime que le graffiti art de Basquiat est similaire et soutient presque le style de Dubuffet et Cy Tombly. Au début des années 1980, nous assistons un peu partout à une prolifération de nouveaux signes, technologiques et métropolitains, qui recherchent de nouveaux espaces où agir (pancartes publicitaires, wagons du métro, murs des quartiers périphériques). Le graffiti se développe surtout à New York dans le but de redonner une nouvelle identité à l'artiste qui, en dehors des techniques et des lieux codifiés de l'art, se confronte lui-même et son propre signe aux innombrables signes et lieux de la ville⁷⁵.

the unofficial, the galleries absorb the graffitiists. Thus the street-artist Samo becomes Jean-Michel Basquiat, the new art-world primitive/prodigy ; and the work of Keith Haring, a mediatory figure in graffiti-become-art, appears on the huge Spectacolor sign atop Times Square (January 1982). Graffiti, the act of antimedia response, becomes an art in the media of irresponsibility." Hal Foster, *Recording: Art, Spectacle, Cultural politics, op,cit.*, p. 49.

⁷⁴ "This reading is romantic now: graffiti is largely mediated; even on the streets it has become its own reified ritual. Not only are these "empty" signs filled with media content, but a few are invested with art (economic) value, anonymous tags become celebrity signatures. Rather than circulate against the code, graffiti is now mostly fixed by it: a form of access to it, not transgression of it. Like the cartoons and comics in much East Village art, graffiti art is concerned less to contest the lines between museum and margin, high and low, than to find a place within them." *Ibid.*, pp. 51-52.

⁷⁵ Leoredane Parimesani, *L'art du XXe siècle : Mouvements, théories, écoles et tendances 1900-2000*, Paris : Skira, 2006, p. 91.

Au début des années 1980, c'est à New York, puis dans le monde entier, qu'explose le phénomène du graffitiisme. Loin de se circonscrire au mouvement hip-hop qui émerge à l'aube des *eighties*, le graffiti se frotte alors à la *new wave* et au *punk*. Les représentants les plus significatifs de ce mouvement sont Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, A-One, Futura 2000, Ronnie Cutrone, Rammellze, Ero, James Brown et de nombreux autres, présentés en Italie par Francesca Alinovi⁷⁶. En 1978, Stefan Eins, sculpteur autrichien et membre du groupe artistique engagé Co-Lab, ouvre ainsi dans le Bronx la première galerie de graffiti : *Fashion Moda*. Deux ans plus tard, Co-Lab organise à *Times Square* une exposition qui réunit dans un même espace graffeurs, féministes, artistes politiques et tenants d'un renouveau de la figuration. Lee Quinones y rencontre Jean-Michel Basquiat, Keith Haring et Jenny Holzer⁷⁷.

En 1981, il y a une exposition *New York New Wave* organisée par Diego Cortez au centre d'art P.S.1 (Moma) à New York. Des artistes installés tels qu'Andy Warhol y côtoient des graffiti-artists tels que Seen ou des peintres inspirés par cette culture tels que Jean-Michel Basquiat. À partir de ce moment-là, tous deux connaîtront la célébrité et seront souvent associés à l'art du graffiti qu'ils pratiquaient par ailleurs, mais en dehors des codes du *writing*. En 1982, un artiste iranien nommé Tony Shafrazi, qui avait ouvert sa propre galerie et qui avait affirmé que son action artistique n'était pas du vandalisme mais une complétion du tableau, deviendra plus tard un important marchand d'art américain, qui représentera d'ailleurs plusieurs artistes liés au graffiti : Keith Haring, Jean-Michel Basquiat ou encore Kenny Scharf. En 1983, sous la dénomination de Post-graffiti, le galeriste Sidney Janis, célèbre pour ses succès avec les artistes du *pop art* souhaite marquer une transition des graffitis illégaux réalisés dans l'espace public à des tableaux sur toile à l'aérosol⁷⁸. Il a également organisé au musée d'Art moderne, l'exposition *5/5 figuration libre, France/USA*. A cette période, à l'instar des taggeurs dont les graffs se multiplient, Keith Haring, Basquiat, Jenny Holzer, et Richard Hambleton, sont acceptés et se placent dans l'histoire de l'art contemporain. Dans un milieu tendu entre minimalisme et néo-expressionnisme, les toiles peintes par les *writers* sont au mieux perçues comme une forme maladroite de primitivisme, au pire comme une trahison commerciale des folklores afro – et latino – américains⁷⁹.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 91-92.

⁷⁷ Stéphanie Lemoine, *L'art urbain : Du graffiti au street art*, op.cit., p. 55.

⁷⁸ Johannes Stahl, *Street art*, op.cit., p. 151.

⁷⁹ Stéphanie Lemoine, *L'art urbain : Du graffiti au street art*, op.cit., p. 56.

Issus de ghettos du Bronx et de Brooklyn, de la rue et d'une culture « rudimentaire », ces artistes pratiquent une peinture-signe grouillante et frénétique, au départ dans les espaces publicitaires de la ville ou sur les wagons du métro, puis dans les galeries et dans les musées. Les signes qu'ils produisent, toutefois, n'ont plus la valeur idéologique ni celle de protestation sociale qui avait caractérisé par le passé cette forme d'expression ; ils sont plutôt à la recherche d'un langage artistique où le signifiant ne renvoie plus à aucun signifié. Ce sont des signes anarchiques et technologiques, autant dans leur structure que dans les matériaux employés comme les bombes spray, qui partent du recel et cherchent à s'y confronter. C'est un « art de frontière », comme le définit Francesca Alinovi, « qui se situe dans un espace intermédiaires entre culture et nature, masse et élite »⁸⁰ et qui, par le biais de l'ironie, recherche la possibilité d'un dialogue avec les différentes poétiques artistiques.

Signes et lettres, figures et signatures s'enchevêtrent dans les graffitis américains, proposant sans cesse non seulement un nouveau signe et un nouveau décor, mais surtout un nouveau sujet qui veut agir dans une complète liberté à l'intérieur de l'infinité des signes que la culture, supérieure et inférieure, crée continuellement⁸¹. Les graffitis ont trouvé la forme de l'art en respectant toutes caractéristiques leurs rebelles. Mais cette tendance est devenue la standardisation, l'exploitation commerciale et la sclérose du genre. Dans le « Jazz », Adorno a dit : « Si l'on risquait encore, dans le domaine de la musique légère, la tentative de percer avec quelque chose de différent, elle serait condamnée à l'avance par la concentration économique »⁸². D'ailleurs, Adorno hausse le ton décrivant les mécanismes qui caractérisent en réalité toute l'idéologie actuelle et toute l'industrie culturelle.

« La technique esthétique, en tant que somme des moyens permettant d'objectiver une chose autonome, est remplacée par la capacité de franchir des obstacles, de ne pas se laisser décontenancer par des facteurs perturbateurs tels que la syncope, tout en réalisant astucieusement le tour unique soumis à l'abstraite règle du jeu. Par un système de trucs, la réalisation esthétique tient du sport. En se contrôlant, on montre du même coup du sens pratique. La performance du musicien de l'expert de jazz constitue une succession de tests passés avec succès. Mais l'expression, le véritable véhicule de la protestation esthétique, est absorbée par le pouvoir contre

⁸⁰ Voir Francesca Alinovi, *Arte di frontiera. New York Graffiti*, Rome : Mazzotta, 1984.

⁸¹ Leoredane Parimesani, *L'art du XXe siècle : Mouvements, théories, écoles et tendances 1900-2000*, op.cit., p. 92.

⁸² Theodor W. Adorno, *Prisme : Critique de la culture et société*, op.cit., p. 125.

lequel elle proteste. Devant lui, elle adopte un ton sournois et piteux qui se déguise tout juste encore furtivement en un ton aigu et provocant. [...] Le jazz est la fausse liquidation de l'art : au lieu de se réaliser, l'utopie disparaît de l'image »⁸³.

C'est la distinction entre le jazz authentique ou jazz art et le jazz commercial. Adorno perçoit l'aspect excessif, insoumis du jazz. Mais il critique la différence entre les types de jazz concernant leur manière et leur vassalisation dans la démarche musicale. Dans cette sphère commerciale, les graffiti ne font pas exception.

Entre les graffiti *writing* et le street art, la différence n'est pas seulement relative à la qualité. C'est une différence en quelque sorte ontologique⁸⁴. Nous avons étudié les limites et les problèmes du graffiti *writing* pendant les années 1970 aux États-Unis. Ce phénomène culturel était rebelle afin de présenter son époque, mais il avait les limites de l'œuvre d'art. Les adolescents *writers* ne peuvent pas approcher les problèmes sociaux et politiques et critiquer leur société comme l'artiste. Alors l'attachement au style et le goût de la flatterie par la galerie ne dépassent pas le système de l'art commercial. Le travail est de plus en plus devenu décoratif et esthétique. Enfin, les activités fixent l'action répétitive qui est insignifiante et éloignée de la communication avec le public comme une excrétion. Nous sommes continuellement coincés chez Adorno entre la réinterprétation de l'esthétique et les théories de la perspective nouvelle sur les graffiti.

En cas de commercialisation de l'art léger, comme Adorno et Horkheimer l'ont mentionné, la division entre art noble et art léger est-elle justifiée par l'industrie culturelle? Est-ce à raison qu'ils constituent différentes sphères? En France, l'art urbain commence en critiquant fortement le monde artistique existant avec l'avènement de l'expression libre des artistes comme une performance, le graffiti art, les activités artistiques illégales ou l'art officiel. Dans la rue des années 1980, les œuvres des artistes, les peintures murales, les graffs, et les œuvres d'art publiques sous la direction du gouvernement et des projets des conservateurs se mélangent les uns avec les autres, et diverses techniques esthétiques se développent.

Avant tout l'apparition de nouvelles générations de peintres qui contrastent avec la sévérité des années 1970 comme dans l'art minimal et conceptuel, l'Arte povera, le Supports/Surfaces, etc. Toute forme d'art sans frontière de genre culturel et d'origine géographique, sans hiérarchie de valeurs entre culture et sous-culture, est très médiatisée dans les années 1980,

⁸³ *Ibid.*, pp. 132-135.

⁸⁴ Denys Riout, « le graffiti, la rue et le musée », *L'esthétique de la rue*, op. cit., p. 202.

Dans ce climat artistique, nous allons nous intéresser à la manière dont les graffitis s'installent dans la sphère de l'art grâce à l'attitude sincère des œuvres d'art. Le mouvement artistique du graffiti n'est pas seulement un outil artistique, il est également une véritable pratique de l'art.

2. Une nouvelle vague de l'esthétique de la rue en France

Durant les années 1970, un nouveau type de peinture murale est apparu dans les régions défavorisées et les vieux quartiers des villes, en Europe et aux États-Unis. Ces peintures murales propres à communauté ethnique particulière, défavorisée doivent être distingués des autres types d'art, c'est-à-dire, des statues, des monuments commémoratifs de guerre, des fontaines, des peintures murales d'artistes et de graffitis, dans la rue et les espaces publics. Ce qui les distingue est le processus de consultation et de dialogue entre les décideurs et leur public. Le procédé du travail est plus important que le résultat obtenu. Dans leur contenu, les peintures murales reflètent l'histoire, les aspirations, les plaisirs et les problèmes des personnes par le biais d'une conversation murale dans leur quartier, présentant leur culture et les valeurs de leur vie.

Et, s'agissant des origines artistiques du street art, et de son dû à l'histoire des formes, force est aussi d'évoquer le muralisme. Le muralisme n'est pas loin d'avoir toujours existé, depuis l'aube des temps humains. La décoration des cavernes, les fresques, les vitraux ressortissent en soi au genre muraliste. S'il y a convergence entre muralisme et street art, c'est au regard, en premier lieu, du support utilisé, qui est le mur, dans l'un et l'autre cas essentiel, catalyseur de l'expression et de la création, contextuellement. Mais le muralisme traditionnel, le plus souvent, a partie liée avec l'officialité. La décoration y sert de lexique magnétique pour des peuples sans écriture ou qui attendent de l'image une vocation pédagogique. Le muralisme politique mis en place au XXe siècle a, ainsi, pour objet de cimenter la collectivité autour de grandes idées telles que culte du progrès, fraternité, bonheur ou héroïsme des peuples⁸⁵.

⁸⁵ Sous la direction de Paul Ardenne, Textes de Marie Maertens, *100 artistes du Street Art*, op.cit., p. 19.

Malheureusement, la rhétorique picturale de la plupart des peintures murales des années 1970 n'atteint pas un niveau élevé (voir, par exemple les peintures murales mexicaines comme celles de Diego Rivera dans les années 1920 et 1930). Cependant, le *Morgan's wall* (mur de Morgan) » ou *The Good, The Bad and the Ugly* (Le Bon, la Brute et le Truand) (1979) (fig. 107), près du Thames à Londres, peint par Brain Barnes et une équipe d'assistants montrent un premier aspect des œuvres de « l'art public »⁸⁶ de cette période.

Le côté gauche de cette peinture célèbre la vie quotidienne et les désirs du public local, tandis que le côté droit dépeint les problèmes sociaux de la région et interroge sur les différents plans de développement pour le site de la rivière. Cette fresque a suscité beaucoup d'attention. Ses critiques se sont révélées tellement embarrassantes pour les politiciens conservateurs locaux et la société industrielle à qui appartenait le mur que ses auteurs ont frappé au milieu de la nuit. Mais ce type de peinture murale, a comme limite de ne présenter qu'un caractère local de la contestation ou de la lutte politique. Les grandes fresques colorées ont représenté une intervention spectaculaire dans l'environnement de la ville, mais de nombreuses peintures n'ont finalement servi qu'une fonction esthétique. C'est-à-dire qu'elles ne consistaient qu'à décorer ou à améliorer visuellement des logements sociaux peu onéreux et construits grossièrement en apparence.

À la suite de l'élection d'un gouvernement de droite en Grande-Bretagne et aux États-Unis dans les années 1980, le soutien à ces peintures murales communautaires s'affaiblit. Au lieu de cela, un changement d'orientation s'opère vers « l'art public ». Le concept du terme « public » est encore nébuleux, cependant il ne s'agit pas d'un mouvement artistique ou d'un genre d'art, il peut être considéré comme une option des caractères de l'art. Au contraire de ce climat, la France découvre l'art urbain dans un contexte différent. Paris est le lieu où les peintres et les expressions poétiques guettent le surgissement de la beauté et de l'art. La révolte s'habille de noir et d'exigence radicale de liberté d'opinion et d'expression, fait émerger

⁸⁶ Comment la présence de l'art public se manifeste-t-elle dans l'espace urbain ? Depuis le premier inventaire sur l'art public dans les espaces publics, la « Statuaire » a changé de nom et de visage. Elle est communément appelée l'« art public », n'expose plus d'effigie, ne commémore plus d'événement. L'art public, ce terme est utilisé pour la première fois en 1967 dans « Art in a City » par John Willett. Dans la conception de l'art sur le sentiment du public, Il a inventé l'art public avec l'idée qu'un goût artistique pour une poignée de spécialiste, a un directeur, un marchand de tableaux, un conservateur, un critique, un collectionneur, et etc., représente la sensibilité artistique du public. D'une manière générale, l'art public désigne l'œuvre d'art officiel par le gouvernement, le projet d'art, et les galeristes collectives. Aujourd'hui l'art public inclut des genres diverses : une sculpture, une fresque, street furniture, une bâche, etc. Par exemple, un panneau d'annonces électroniques par Jenny Holtze, une publicité par Barbara Kruger, l'œuvre Vidéo par Krzysztof Wodiczko ont développé le domaine de l'art public avec une manière qui harmoniser la critique sociale et la forme de l'œuvre.

un débat. Finalement, À partir des années 1980, le mouvement des graffitis se transforme et se complexifie par le rendez-vous d'artistes qui utilisent non seulement les données formelles de l'art comme Dubuffet, mais aussi l'activité et les motifs du graffiti, comme les artistes d'avant-garde dans l'art urbain. La rue française reflète leurs différents idéaux, les artistes urbains montrent leurs perceptions du monde qui nous entoure et cela nous permet de mieux le comprendre.

Le pochoir de Blek le rat contribue tout particulièrement au progrès du mouvement des graffitis qui est devenu le mouvement street art et pose les bases de ce mouvement artistique contemporain dans l'histoire de l'art du début des années 2000. Le terme street art marque une première reconnaissance institutionnelle de pratiques artistique utilisant la rue comme support. Contrairement au graffiti *writing*, tourné uniquement vers le travail du pseudonyme, il englobe de nombreuses techniques (pochoir, collage, bombe aérosol, acrylique, mosaïque) et de nombreux artistes aux démarches différentes. Ces artistes exposent autant leur travail au passant de la rue qu'au public des galeries. Terme adapté aux besoins du marché de l'art contemporain, le street art contribue à différencier graffiti et vandalisme. Le street art est un mouvement artistique contemporain et une intervention artistique dans la ville qu'elle soit illégale ou non. Ce terme regroupe donc, tout à la fois, les graffiteurs, pochoiristes, peintres, créateurs d'installations et poseurs de stickers au sein de l'espace urbain. Sur cette nouvelle vague, nous allons pouvoir constater divers objectifs, une dénonciation économique et politique, et une attitude critique et sociale.

Les premiers symptômes de ce mouvement sont apparus au début des années 1980. La peinture de rue a pris diverses formes telles que :

En premier lieu, les peintures officielles et propagandistes du muralisme du début du XXe siècle ; auxquelles succèdent, au tournant des années 1960-1970, d'autres formes de création picturale sollicitant également la rue, mais cette fois de manière clandestine. Leur perspective n'a plus comme priorité que la décoration visuelle ou l'édification politique du citoyen ;

En second lieu, l'activité d'artistes de rue comme Jenny Holzer, Barbara Kruger, et Guerilla Girls ou les courants de l'art public, et plus particulièrement aux États-Unis ; Dans le même temps, en France, le mouvement situationniste a défini les principaux points idéologiques pour les théories et les actions. En partant de l'analyse et de la critique du contexte socio-politique, les situationnistes élaborent une théorie artistique dans laquelle ils remettent en question tous les aspects de la vie collective qui font partie du système de l'Hexagone. Les œuvres d'art produites suivant ces principes peuvent briser les barrières entre

tous les genres et tous les styles, afin de créer une dérive interne à l'individu et à la société. Comme Daniel Buren, Gérard Zlotakymien et Ernest Pinon-Ernest en France, les artistes commencent leur activité dans la rue ;

En pour finir, comme Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, Richard Hambleton, Kenny Scharf, les jeunes artistes américains graffent dans la rue ou le métro ; Comme Blek le rat ou Miss Tic., les artistes français qui utilisent les pochoirs ou les artistes comme VLP qui peignent véritablement, le font sur les murs ou panneaux publicitaires ; l'afflux du graffiti *writing* en France s'empare de la ville comme un média de libre usage qui « graffe » à sa guise comme Bando.

Toutes ces formules se vulgarisent dans la rue. Dans les chapitres précédents, nous avons abordé plus précisément les courants de graffiti français. Plutôt que la provocation et l'esthétique d'autres mouvements européens du XX^{ème} siècle, la stratégie principale de l'artiste situationniste était l'action politique. En 1968, les slogans des affiches et des dépliants sont apparus à la Sorbonne et à l'école des Beaux-Arts, complètement occupées par les étudiants. La plupart de ces graffiti reflètent cet esprit rebelle des manifestants. Affiches, spray, déclarations peintes, tous ces graffiti situationnistes sont devenus une forme de poésie et d'ironie dans les rues de Paris. Les méthodes situationnistes étaient de toute évidence une forme d'activisme politique, et elles sont restées élitistes et utopiques.

Nous nous sommes plus intéressés aux graffiti européens des artistes et anonymes qu'au graffiti *writing* américain, et ce, du fait de leurs fonctions sociales. Nous allons nous interroger sur la question conditionnant l'œuvre d'art en citant la théorie de T. Adorno. S'agit-il de faire valoir un art au contenu critique et des pratiques artistiques telles que l'art interventionniste, l'art engagé de caractère activiste, l'art *in situ*, ou les diverses manières artistiques développées dans le cadre d'un espace public ? L'artiste lui-même se glisse dans le paysage, physiquement, pour le travailler, le modifier et le critiquer. Un art en relation avec l'économie ? Les artistes se transforment : leur action est à la fois activiste et critique.

Plus tard, quand les graffiti de style américain arrivent en Europe, ils changent la donne, mais les thèmes prédominants dans l'art de rue français sont toujours contre le capitalisme et pour la « libération » du système de l'art bourgeois construit des années 60 aux années 70. Les artistes se sont essayés à de nouvelles formes d'art en permettant à chaque artiste de représenter ses idées et sa manière particulière d'appréhender la société. Ils sont sortis dans la rue, parce que les expositions ont acquis une essence politique : elles font partie des moyens privilégiés par lesquels se documentent et s'illustrent la coopération internationale, l'identité

nationale et régionale, et la culture d'un État, et l'art des musées est réservé à une élite ou conditionné par des critères esthétiques complexes⁸⁷. Les musées d'art interdisent l'accès à la culture au grand public. Bon nombre d'actes artistiques, parfois illégaux, se dirigent donc contre les musées ou contre des expositions officielles. En imposant des mouvements tels que l'Internationale Situationniste, le Fluxus ou l'art conceptuel, cette pulsion de proximité factuelle entre artiste et public désigne des formules artistiques contextuelles politiques, et cette politisation du propos en appelle à l'engagement solidaire.

Le début des années 1980 fut la période du rock punk et alternatif, des sous-cultures underground. Pochoirs, peintures au pistolet, graffitis, sont tous devenus des outils utiles pour passer le mot du punk-collectif. L'art de rue français touche à toutes les formes d'expression qui se moulent dans le tissu urbain et au contact direct du spectateur : performances publiques, théâtre, processions de saltimbanques, expression circassienne *in situ*... Ernest Pignon-Ernest et Gérard Zlotykamien étaient deux des premiers artistes de rue de la période post-situationniste. Ils ont travaillé avec des thèmes et des problèmes sociaux en considérant les lieux dans la société moderne. Ils sont devenus des personnalités très influentes et une source inépuisable d'inspiration pour les artistes ultérieurs.

Les graffitis ne sont plus les seules figures de l'expression populaire. En effet, la ville est devenue aussi le lieu d'intervention artistique où débutants, confirmés, réguliers et occasionnels s'exposent. Situé entre le muralisme, l'art public, et le graffiti *writing*, ce street art ou « art urbain » se manifeste partout où il est loisible de s'exprimer et s'exposer⁸⁸. De plus en plus d'artistes de l'art urbain sont donc inspirés par leur contexte particulier comme Gérard Zlotykamien et Ernest Pignon-Ernest, qui ont commencé à partager leurs messages dans les rues de Paris.

Jusqu'à maintenant, nous n'avons pas fait de distinction historique ni esthétique, parce que les artistes années des 1980 travaillent jusqu'à aujourd'hui et les problèmes posées par l'esthétique et l'histoire de l'art continuent jusqu'à maintenant. Nous ne pouvons pas distinguer la période des années 1980 et des années 2000 jusqu'à aujourd'hui pour les querelles esthétiques de ce mouvement artistique et leurs activités existantes. Cependant, nous avons fait fusionner ces deux champs, parce que les techniques évoluent à cette période et elles sont une

⁸⁷ Voir Brian O'Doherty, *The ideology of the Gallery Space*, Santa Monica/San Francisco : The Lapis Press, 1986 ; Hubert Glaser, *L'art de l'exposition*, Paris : Regard, 1998, cité par Paul Ardenne, *Un art contextuel*, op.cit., pp. 25-27.

⁸⁸ Bernard Fontaine, *Graffiti : Une histoire en images*, op. cit., p. 67.

source d'inspiration pour les jeunes artistes du début des années 2000. Le street art devient un phénomène mondial par le biais des Festivals, galeries, musées, maisons de ventes aux enchères, éditeurs, de la presse, du cinéma.

Nous nous interrogeons donc pour déterminer le lien entre le mouvement suivant que nous appelons post-graffiti et la question esthétique soulevée qui sera continuellement abordée dans la quatrième partie. Dans d'autres mouvements de la rue comme le Happening, la performance, le muralisme, et l'art public, comment celui-ci fonctionne-t-il ? S'agit-il de faire valoir un art de contenu critique contrairement au graff ? L'artiste lui-même change-t-il dans le monde de l'art ? Comment le caractère éphémère d'une œuvre d'art en relation avec l'économie, s'approprie-t-elle ce système artistique ? L'artiste dans l'art urbain devient-il initiateur des événements artistiques contemporains ?

Dans cette histoire de l'art urbain français, nous analyserons les œuvres de Zlotykamien et d'Ernest Pignon-Ernest. Dès la fin des années 70, les artistes, dans un contexte d'émancipation et d'ouverture, commencent à rejeter la toile mais aussi l'espace clos des galeries et des musées. La galerie, c'est la rue. En 1977, Ernest Pignon-Ernest pose au pochoir des silhouettes humaines noires à partir de photos des habitants d'Hiroshima sur le plateau d'Albion, dans le Vaucluse. Considérant que le pochoir ne permet pas « un investissement suffisant du dessin », il l'abandonne pour recourir au collage de sérigraphies sur papier journal à partir du début des années 70⁸⁹. Quelles sont les questions qu'ils posent sur le système de l'art et la représentation esthétique formelle et le contenu artistique ? Et les personnages des murs inspirent-ils par la suite le travail des artistes au pochoir dans l'art urbain ?

Ensuite, nous nous pencherons sur l'œuvre de quelques artistes français de la rue des années 1980. Les artistes utilisent les « picturo-graffitis », la peinture, la publicité, l'affiche, les pochoirs. Nous allons principalement nous pencher sur les artistes qui utilisent le pochoir comme Blek le Rat. Les pochoiristes et les artistes urbains mènent la danse avec des milliers de peintures dans les rues, et les *writers* émergent peu à peu avec l'apparition de la culture du *hip hop* et de la culture new-yorkaise⁹⁰. Dans *Stencil History X* (2007), Samantha Lonhi tente de faire l'historique du pochoir en tant qu'art de rue de la manière la plus fidèle possible,

⁸⁹ Samantha Longhi, *Stencil History X*, Paris : C215, 2007, pp. 6-8.

⁹⁰ Céline Remechido, Michel Chanaud, *Paris, De la rue à la galerie*, Paris : PYRAMYD, 2011, p. 7.

depuis son émergence dans les années 80 jusqu'à aujourd'hui, en se focalisant bien sûr sur la capitale française et ses artistes. Leur pratique est à la croisée de la sérigraphie, de la peinture, de la photographie et du dessin. En 1981, Blek le rat pose les bases d'un nouveau genre⁹¹.

Nous allons donc classer les principaux artistes français dans des catégories établies d'après leurs méthodes et leur style artistique. Nous présenterons leurs activités et leurs objectifs artistiques, ainsi que les questions qu'ils posent dans l'art contemporain.

Enfin, la situation politique de la France permet l'épanouissement de l'art illégal. En 1985, le tout nouveau ministre de la culture français invita officiellement l'art dans la rue. La compréhension étendue du gouvernement et des citoyens sur l'art, donne à ces œuvres le caractère d'art public. Dans ce contexte, nous allons lier le geste critique aux propriétés de l'art, comme l'a fait l'avant-garde, et aux attitudes critiques sur la société de consommation.

Les artistes expriment l'espoir et le geste rebelle, à travers lesquels ils ont pris naissance et se développent. En France, ces artistes créent dans la rue, avec une démarche véritablement distincte du graff. Denys Riout le présente sous le terme « picturo-graffiti » afin de le distinguer du graffiti *writing*, toutefois ce terme n'est pas utilisé aujourd'hui. Ce mouvement artistique pose donc la première pierre du street art grâce à des techniques diverses et des thèmes critiques. Pour bon nombre de ces artistes, la frontière entre interventions autorisées et non autorisées, au sein de l'espace public, est ouverte, ou tout au moins perméable.

2.1. L'espace idéologique et éphémère de l'*in Situ*

C'est pourquoi dans les années 1960, la ville devient le décor d'actions banales et microscopiques où le mouvement et la participation du public sont des leitmotivs. Entre 1958 et 1962, l'artiste allemand Wolf Vostell conduit ainsi à Paris une série de happenings dont la particularité est qu'il n'en est pas l'exécutant, mais le compositeur et le metteur en scène. Ce programme dont les objectifs sont sociaux trouve dans la rue le moyen de se réaliser doublement. Tout d'abord, la ville est par excellence l'espace du quotidien, au contraire des galeries et institutions où ne s'exposent que des professionnels. Elle offre donc un cadre idoine où soustraire l'art au commerce en dissolvant toute velléité de conservation dans l'instantanéité du happening. Enfin, elle permet de solliciter la participation d'un public

⁹¹ Samantha Longhi, *Stencil History X*, *op.cit.*, p. 6.

nouveau, et de travailler la séparation entre l'artiste et le spectateur dont Guy Debord avait entrepris dix ans plus tôt la critique. Le contexte spatial de l'œuvre *in situ* n'en épuise pas à lui seul l'interprétation. Éphémères, soumises aux intempéries, au vandalisme, à l'incurie des passants, leurs créations dans et/ou pour l'espace urbain nouent aussi une nouvelle relation au temps. Désormais, l'œuvre d'art n'est plus destinée à la conservation, bien au contraire : elle s'affirme comme éphémère, et sa fragilité aussi est porteuse de sens.

Cette volonté de rompre avec des productions durables rapproche les artistes que nous venons de citer de l'esprit de Fluxus, dont certains membres investissent également la ville comme nouvel espace d'art. L'attrait de Wolf Vostell, George Maciunas, Yoko Ono, Ben Patterson ou Robert Filliou (même si ce dernier reste en marge du mouvement) pour la rue tient d'abord au projet de cette avant-garde placée dans le droit fil de Dada et des situationnistes : faire coïncider l'art et la vie, combattre la culture bourgeoise, « intellectuelle, professionnelle et commercialisée », attaquer « l'objet d'art comme marchandise non fonctionnelle destinée à être vendue et à faire vivre un artiste »⁹².

Les beaux-arts voient, en particulier, refleurir l'autocritique qui avait constitué le socle du modernisme. En France, la révolte se concentre sur ce qui est par excellence le médium de la discipline : le tableau. Une jeune peinture nourrie aux avant-gardes déconstruit son médium pour mieux en circonscrire le champ. Quand Buren, Mosset, Parmentier et Toroni (dits BMPT) cherchent dans la répétition d'un même motif à atteindre le « degré zéro de la peinture », Fromanger ou la bande de Support/Surfaces débordent ou font éclater le cadre de la toile. Il y a d'abord dans leur geste une traduction plastique du constat formulé par Debord dix ans plus tôt sur la mort de l'esthétique, et selon lequel « depuis un siècle toute démarche artistique part d'une réflexion sur sa matière, aboutit à une réduction plus extrême de ses moyens ». Mais leur mise en question du tableau s'apparente aussi à une fronde : fronde contre l'école de Paris qui domine alors le paysage culturel français, fronde contre des institutions qui ne laissent guère de place à la jeune peinture, plus généralement fronde contre une société dans laquelle l'art tend à se confondre avec les industries culturelles. Certains dévient le regard porté sur l'objet d'art, vers son contexte et dans la rue⁹³.

Notre étude porte son attention sur ce courtant d'avant-garde européen dans la rue, parce que les artistes du mouvement du street art des années 80 sont liés au climat d'activisme

⁹² Manifeste Fluxus, George Maciunas, 1963, cité par Stephanie Lemoine, *L'art urbain : Du graffiti au street art*, *op.cit.*, pp. 35-38.

⁹³ *Ibid.*, pp. 27-29

politique de l'époque. En effet, les artistes français ont plus d'idées et de moyens d'expression critiques qu'aux États-Unis. Leur perspective critique est l'une des raisons pour lesquelles le graffiti a pu devenir et être considéré comme un mouvement artistique dans l'histoire de l'art contemporain. Et les artistes de cette période, et plus particulièrement les artistes au pochoir, sont devenus une véritable source d'inspiration pour les jeunes générations depuis les années 2000.

Cet art urbain éclos et se nourrit de toutes les révoltes et se situe de délibéré aux marges de la légalité et du marché de l'art. Il fallait rien moins qu'un contexte marqué par le renouveau des avant-gardes, la guerre froide, la vague contestataire de 1968, l'émergence de la contre-culture, l'avènement de la société de consommation et l'explosion urbaine. Dans le même temps, certains artistes s'affranchissent de l'espace du Musée pour travailler dans et avec la rue⁹⁴. Nous allons tenter d'établir une relation stylistique et objective entre l'activité et le mouvement artistique des graffitis en nous penchant sur les œuvres de Gérard Zlotykamien et d'Ernest Pignon-Ernest. Leurs travaux, au niveau du mouvement du street art, donnent les fondations de l'utilisation du pochoir par les artistes. Par le biais d'une expression esthétique simple et d'une approche critique sur leur société, leurs représentations formelles se poursuivent dans les activités des street artistes

Ils observent les lieux, à quoi résistent-ils dans l'espace public ? Leur activité amène-t-elle les artistes de la rue vers l'art contemporain ?

2.1.1. La pratique du vandalisme artistique par Gérard Zlotykamien

En 1963, lors de la Biennale de Paris, un événement va brutalement changer sa pratique. Gérard Zlotykamien crée à cette occasion un espace sur le totalitarisme et la répression, aux côtés de Mark Biass, Mark Brusse, Jorge Camacho, Pierre Pinoncelli et Edouardo Arroyo. L'œuvre de ce dernier, quatre portraits de dictateur (Hitler, Mussolini, Franco et Salazar), fut censurée. Révolté par cette censure, Zlotykamien refuse de « rentrer dans ce bain » et retourne à l'environnement de son enfance, la rue. Peindre dans la rue est pour lui un acte à rebours de

⁹⁴ Bernard Fontaine, *Graffiti : Une histoire en images*, op.cit., p. 35

Les années 1960 marquent le début de l'investissement de la rue par l'art. Par exemple, Alain Arias-Misson fait partie des premiers à adopter cette démarche. Né en 1936 à Bruxelles, il grandit à New York où ses parents s'installent durant la Seconde Guerre mondiale. Écrivain, poète, il invente en 1965 le « Public Poème » qui consiste à faire sortir l'écriture de la feuille de papier pour la faire apparaître dans l'espace public.

la conception de l'art de Duchamp, ainsi, plutôt que d'exposer dans les musées, il préfère le faire dans la rue.

En 1969 Zlotykamien descend dans la rue pour dessiner sur les murs et autres palissades ses silhouettes en traits noirs, blancs, rouges et parfois blanc sur blanc. Elles représentent deux effacements des masses que sont Hiroshima et les camps de concentration. Figures embryonnaires et désincarnées, elles frappent par le peu de moyens qui les font apparaître, et disparaître instantanément. Ces figures nommées *Ephémères* sont exclusivement réalisées à la bombe aérosol. Cet acte est totalement novateur puisque Zlotykamien utilise le premier cet outil pour dessiner sur les murs de Paris, et non plus pour marquer des slogans politiques. Avec d'autres moyens, Ernest Pignon-Ernest ou Jean Tinguely étaient parmi les rares artistes à avoir investi la rue avant Zlotykamien⁹⁵.

Il a tourné le dos au monde de l'art. Créer dans et pour l'espace urbain permet tout à la fois d'échapper aux circuits économiques de l'art, de mettre en question le statut de l'artiste, et d'inviter le public à développer ses propres capacités de création. Mais s'ils proposent une critique en acte des institutions, les artistes dont il a été jusqu'à présent question ne délivrent pas de messages politiques explicites. Alors que, dans les années 1960, les interventions des artistes dans l'espace urbain se font généralement par voie d'affiche. Mais Zlotykamien, à partir de 1963, adopte d'emblée la bombe aérosol en présentant d'étranges silhouettes apparaissant sur les murs parisiens (fig. 108).

Zlotykamien se fait, courant 1970, remarquer, en dessinant à la bombe des silhouettes fuyantes, fantomatiques, légères, en contradiction avec les chantiers dont le fameux « trou des Halles » sur Paris pendant neuf ans (1971-1979).

« Quand j'ai commencé à peindre à l'extérieur, au début des années 1960, tout Paris était en travaux, raconte l'artiste. Les Halles étaient en construction, il y avait des palissades autour de la Comédie-Française, ils commençaient à restaurer le Louvre. Malraux était ministre, on restaurait tout »⁹⁶.

En y apposant ses œuvres, les « éphémères », sont mémoire de la grande Histoire, les ombres murales laissées par la guerre après l'explosion d'Hiroshima. Sa technique permet de peindre vite en noir et offrira de multiplier les interventions artistiques sur les murs parisiens

⁹⁵ *Ibid.*, p.68.

⁹⁶ Stéphanie Lemoine, *L'art urbain : Du graffiti au street art*, op.cit., p. 35.

jusqu'au début des années 1980. Pourquoi est-il un combattant de l'ombre, un résistant ? Michel Ellenberger répond : « Résistant à quoi ? Au système officiel de l'art, à sa promotion mercantile, à la parlote pseudo-culturelle et médiatique qui l'accompagne »⁹⁷. Il explique également :

« Son personnage sériel produisit une impression durable. Il faisait beaucoup plus qu'exprimer le désarroi de l'homme de la rue, l'inquiétude du citoyen face aux bouleversements qu'il subissait comme un cataclysme naturel. Il ne se contentait pas de dénoncer l'incurie des responsables politiques, il invitait les citoyens à réagir. Il portait aussi dans le paysage urbain le deuil du défunt cœur de la ville. [...] Et le graphisme vif, immédiat, de Zlotykamien était au diapason de la crise et du moment. Mai 68 n'était pas loin et les murs avaient encore la parole. Mais ce langage en images était nouveau, il ne véhiculait pas des idées, il était directement greffé sur le lieu de sa signification. Non-verbal, il était irrécupérable par quiconque. Il eut évidemment beaucoup d'émules et d'imitateurs »⁹⁸.

Pour Zlotykamien qui avait peint des silhouettes noires de victimes-témoins sur les parois externes de l'installation, cette première expérience fut perçue comme rebelle par l'institution de l'art et censurée à travers l'ambiguïté des autorités culturelles, les sorties des marchands d'art et celles des médias. Son attitude artistique reste protestataire, mais il s'enferme dans une réflexion qui ne le quitte plus sur le rôle de l'art et la responsabilité de l'artiste. Gérard Zlotykamien avait rejeté le système marchand et les flonflons de la culture officielle et il a voulu faire vivre son œuvre autrement. Cette œuvre ne se présente pas au public, elle appartient, dès sa conception, au domaine public.

Dans les années 70, feu la Fondation Nationale des Arts Plastiques et Graphiques qui avait pignon sur rue, au onze de la rue Berryer, à Paris, (Hôtel de Rothschild), a commencé à s'intéresser aux arts de la rue. En 1977, elle avait même acquis une *persienne peinte* de Zlotykamien. En 1984, elle expose des œuvres de quatre plasticiens contemporains avec qui Gérard Zlotykamien se trouvait beaucoup d'affinités⁹⁹. Quelques années plus tard, la Fondation participa très officiellement à un colloque sur les graffiti et les arts de la rue, qui se tint à Beaubourg.

⁹⁷ Michel Ellenberger, *Zlotykamien : Un artiste secret sur la place publique*, Bordeaux : L'escampette, 2002, p. 9.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 10-11.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 23.

Pouvons-nous d'ailleurs ranger l'art de Gérard Zlotykamien avec celui des graffeurs, tagueurs et autres pochoiristes ? Ces derniers peuvent faire remonter leur activité à une longue tradition. De tout temps, le graffiti a été accompagné d'une fonction sociale et d'une résistance à la culture dominante, adoptant parfois même la langue verte. Non seulement la valeur artistique du graffiti est son style primitif et populaire, mais elle exprime aussi un esprit rebelle envers la structure dominante et le pouvoir de la société.

Le graffiti *writer* qui a projeté son nom sur un mur ou dans les couloirs du métro, a réalisé un acte de courage individuel de contre-culture. Mais l'activité de cet artiste intervient de façon artisanale dans l'espace public, pour poser une question de génération, de mentalité, d'inspiration ou de visée esthétique. Il se tient à l'écart des tagueurs. Zlotykamien observe la valeur de la peinture sauvage urbaine, depuis ses premiers graffitis éphémères autour du *trou des halles*, jusqu'à la déferlante du graffiti *writing*. Il se posait des questions sur le fait que les peintres exposent directement à l'extérieur.

« Quand j'ai commencé à peindre à l'extérieur, les gens qui avaient apprécié mon travail jusqu'alors lui ont tourné le dos. C'était très intéressant de voir comment leur comportement pouvait tout à coup changer. Les gens que je connaissais, qui étaient pour certains des amis, voilà que je ne pouvais plus frapper à leur porte. Pourtant j'étais la même personne, je faisais le même travail, mais lorsque vous passez de l'intérieur vers l'extérieur, le regard change. Il y a plusieurs raisons à cela. Un : mes projets n'étaient pas vendables. Donc tous les gens qui avaient misé sur moi dans le but de gagner de l'argent, d'un seul coup ne comprenaient plus. Par exemple à la première biennale de Paris, j'avais eu une mention spéciale, mais les peintres qui avaient exposé avec moi, dès que j'ai peint dans la rue, ont cessé de me parler. [...] Deuxième raison : ce que je faisais sortait de l'ordinaire. Les gens étaient habitués aux toiles, aux choses protégées, aux musées. Si vous leur montriez autre chose, ils étaient complètement déstabilisés »¹⁰⁰.

Il ne reste rien ou presque de l'œuvre urbaine de Zlotykamien. Les éphémères, très logiquement, ont laissé peu de traces : quelques livres, des photographies. En 1982, dans son exposition, *Zlotykamien Ephémères*, du 7 au 30 Octobre, à la galerie Charley Chevalier, décrite par Miguel Angel Sevilla Canto, son œuvre ressemble à la peinture typique comme

¹⁰⁰ Stéphanie Lemoine et Julien Terral, *IN SITU*, *op.cit.*, p. 19.

Jean Dubuffet ou Asger Jorn. Sans titre, il fait du *dripping* comme ce que Jorn a déjà fait avec sous la forme d'éphémères. Le caractère rebelle de son geste semble disparaître. Sa fascination pour les villes mortes et pour les lieux improbables lui avait fait peindre pour mettre en situation ses « habitants anonymes ».

Sa pratique est presque devenue officialisation, mais il ne veut plus restreindre son action à un mur ou une place publique. Il trouve donc un large champ d'actions. Comme ses travaux à Berlin en 1990, à Leipzig en 1991 et à Johannesburg en 1996, pour lesquels il écoute les gens, observe les lieux, regarde avec une pointe d'ironie les derniers vestiges du mur, prêts à être embarqués pour des collectionneurs fétichistes¹⁰¹. Notre attention pour Zlotykamien est née de ces activités. Un ouvrage *Zlotykamien, un artiste secret sur la place publique* (2002) les décrit fidèlement.

Dans l'exposition *Vive l'art Urbain*¹⁰² et l'exposition de *Zlotykamien*¹⁰³ (fig. 109) qui expose des pièces récentes pour la première fois depuis 10 ans, l'artiste présente une série de ses « éphémères » peints sur bois et sur feutres issus de sommiers de lits dépecés, fruits d'un travail débuté en 2012. Par sa lutte avec le matériau qui lui sert de support, par sa préférence pour l'*in situ*, par son action nécessairement libre, l'art de Zlotykamien représente la trace effacée de l'histoire et le phénomène social dont la source est l'histoire des déracinés, des persécutés, des victimes, et regarde du même côté que l'art brut. Malgré le fait qu'il utilise la manière des graffitis dans la rue, on ne peut pas le classer dans ce genre.

Contrairement à ce que les œuvres de Zlotykamien ont exprimé et revisité à travers des expositions immédiates, Ernest Pignon-Ernest a durablement étudié son sujet jusqu'à aujourd'hui. Ses sujets importants ont été accomplis dans les années 1980-1990 alors que les *writers* et les artistes étaient réprimés par le gouvernement. Après la Seconde Guerre mondiale, les manifestations et destructions auxquelles elles donnèrent lieu, le vandalisme était l'ignorance. Mais un cas récent de vandalisme avéré, et celui de l'attaque d'un ready-made de Duchamp réalisée par l'artiste contemporain comme Ben ou Pierre Pinoncelli est un acte artistique qui s'inscrit non seulement dans la suite de ses actions et happenings, mais peut s'autoriser de la pratique même de Duchamp. Yves Michaud remarque :

¹⁰¹ Michel Ellenberger, *Zlotykamien : Un artiste secret sur la place publique*, op.cit., pp. 7-8.

¹⁰² *Vive l'art Urbain*, galerie Univer, en 2008.

¹⁰³ *Zlotykamien*, Galerie Mathgoth, à Paris, du 13 au 25 octobre 2012.

« Il est vrai, en revanche, que les œuvres contemporaines font fréquemment l'objet à l'exposition d'actes de vandalisme mineurs, de déprédations (graffitis sur graffitis, rayures sur rayures, marques de doigts et de stylo à bille ou feutre sur des œuvres faites avec des moyens du même ordre). [...] Il faut reconnaître que les œuvres contemporaines ont souvent plus à craindre de la maladresse de ceux qui les installent ou les rangent, compte tenu des confusions de « modes d'emploi » pour des objets difficiles à identifier, de l'encombrement des réserves et de la banalité de l'acte d'exposition »¹⁰⁴.

L'acte artistique de Gérard Zlokamien montre la théorie et les pratiques contemporaines du vandalisme artistique, c'est-à-dire, l'engagement de la société envers l'art de son temps ou ceux qu'elle croit en être représentatifs. La majorité des graffiti *writers* venaient de la rue, du prolétariat, et n'avaient pas suivi de cours académiques, ce qui n'était pas son cas, puisqu'il était déjà reconnu en tant qu'artiste. Son acte est malgré tout souvent étudié dans le cadre de l'art urbain en France. Nous avons remarqué le caractère éphémère, l'importance de la sélection du lieu, du choix de l'objet, et la valeur artistique du graffiti. A la différence de l'acte répété, inconscient et vide de sens, la conscience intellectuelle ou l'action de l'artiste sur le phénomène social présentent un genre léger, le graffiti.

2.1.2. Les questions artistiques des personnages d'Ernest Pignon-Ernest

Nous allons analyser de manière plus approfondie les œuvres d'Ernest Pignon-Ernest du fait qu'elles déroulent de diverses manières ses sujets à caractère social et que la question du choix des lieux et de ses formes humaines inspire encore aujourd'hui les artistes de la rue. Il ne fait pas des graffitis, mais il utilise des affiches sérigraphiques qui exploitent la manière de faire des street artistes. En 1966, pour sa première intervention *in situ* avec des pochoirs sur le plateau d'Albion, Ernest Pignon-Ernest politiquement explique que les silhouettes dessinées au pochoir lui permettent de traiter la question du nucléaire en lien avec la catastrophe d'Hiroshima. Il peint et éprouve, pour la première fois, le besoin de sortir de l'espace du tableau pour travailler *in situ*.

¹⁰⁴ Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, op. cit., pp. 77-78.

Nous pouvons découvrir trois caractères importants dans ses œuvres : l'utilisation de la sérigraphie, la mémoire du lieu, et son intérêt pour l'humain. Quelques années après, il a abandonné la technique du pochoir pour les grandes sérigraphies.

« Il opte pour « les grandes sérigraphies qui [lui] permettaient de mieux investir dans la conception de l'image, dans le dessin, et de mieux affirmer avec le support papier, le choix de la fragilité, de l'éphémère »¹⁰⁵.

Pignon-Ernest préfère donc récupérer des chutes de papier dans les imprimeries des grands quotidiens pour dessiner. Il colle ensuite ses dessins, des corps à échelle humaine. Le plus souvent Pignon-Ernest ne colle pas le dessin original mais des reproductions en sérigraphie. La maîtrise technique de Pignon-Ernest et le travail de fond de ses projets est visible dans les musées, dans lesquels il expose le processus de son travail dans la rue¹⁰⁶.

Pour lui, le lieu devient sujet. Ensuite, une nuit de mai 1971, il colle à même de sol de plusieurs lieux parisiens, deux mille images en sérigraphie, d'après son dessin grandeur nature d'un cadavre anonyme dont il s'agit d'un raccourci, matérialisant les images des victimes de la Commune au XIXe siècle, mais il tapisse de la même façon les escaliers du métro Charonne. Bertrand Tillier, son livre *La commune de paris révolution sans images ?*, mentionne les rapports de l'art et des artistes avec l'événement et l'histoire, et plus spécialement la *Commune* dans son épilogue.

« Pignon-Ernest colla donc et fit coller collectivement ses centaines d'affiches en plusieurs hauts lieux parisiens de la Commune : Montmartre, Charonne, la Butte-aux-Cailles, le Père-Lachaise ou les quais de la Seine. Dans tous ces lieux, se déroulèrent des combats durant les derniers jours de la Commune, à la fin mai 1871, opposant les communards aux versaillais qui durent réduire les dernières barricades et les ultimes poches de résistance en des affrontements qui se terminèrent parfois au *corps à corps*. En collant ces affiches de cadavres, Pignon-Ernest obligeait les Parisiens de 1971 à prendre conscience de la violence dont leur ville et leur quartier avaient été le théâtre. [...] en ce sens, l'action de l'artiste était une provocation puisque chaque affiche défiait, menaçait, agressait ... le spectateur qui, en se trouvant confronté à un cadavre, en devenait le contemporain, par force, puisque

¹⁰⁵ Ernest Pignon-Ernest, *Face aux murs*, Paris : déplié, 2010, p. 8.

¹⁰⁶ Bernard Fontaine, *Graffiti : Une histoire en images, op.cit.*, p. 38

l'artiste transformait radicalement l'image de ces lieux, par un détournement et par une prise de possession »¹⁰⁷.

Il insiste sur le fait que l'action de Pignon-Ernest s'inscrive dans le contexte des événements de 1968, durant lesquels la mémoire de la Commune, réactivée, avait quitté la nécropole pour réinvestir la rue. Il a affirmé que cet acte provoquait « les cultures sociales et la mémoire collective, aux refoulements indicibles et aux traumatismes muets »¹⁰⁸. Pour réaliser cette action, comment le choix des lieux se fait-il ? Dans une recherche de contextualité sur les lieux, Ernest Pignon-Ernest fait coïncider le sujet de l'œuvre avec l'endroit précis où elle est réalisée. Les lieux sont parfois chargés d'histoire et réveillent les mémoires. Ernest Pignon-Ernest explique :

« L'œuvre, ce n'est pas l'image elle-même, mais ce qu'elle provoque d'interrogations sur le lieu. [...] Mon travail au fond, c'est un morceau de réalité dans toutes ses composantes, temps, espace, dans lesquelles je viens inscrire un élément de fiction qui doit comme exacerber tout ça, le révéler, le perturber, faire remonter à la surface des choses enfouies, en faire apparaître d'autres... Comme le dit Buren de ses rayures, mes images jouent le rôle d'outil plastique, en les insérant dans un lieu je fais du lieu un espace plastique, je le « travaille » plastiquement mais, par le contenu de mes images, je le « travaille » aussi au niveau de sa symbolique, de son potentiel suggestif... »¹⁰⁹

Nous découvrons son œuvre dans le regard du passant. Cela signifie que sa représentation de l'image produit une forme d'identification, une participation à l'image et la naissance d'une expérience personnelle. Les œuvres éphémères d'Ernest Pignon-Ernest parsèment les villes afin de révéler la complexité et la profondeur des lieux¹¹⁰. Ce questionnement sur l'œuvre d'art et le choix de lieux, révèle un homme au regard critique. Cet intérêt sur les

¹⁰⁷ Bertrand Tillier, *La commune de Paris révolution sans images ?*, Champ Vallon, 2004, p. 490.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.491.

¹⁰⁹ Stéphanie Lemoine et Julien Terral, *IN SITU*, *op.cit.*, p. 113.

¹¹⁰ Dans quelques-uns de ces sujets, en fonction des périodes, et des lieux, – à Naples (1988-1995), à Brest (2006) à Montauban (2007), à Chapelle Saint-Charles à Avignon (2008), à Ramallah (2009), à Paris (1978-1979) – nous décrivons son questionnement de l'art, de la poésie, des hommes et des fléaux du temps présent. A côté de ces travaux, nous mentionnons d'autres œuvres critiques ou politiques: *Le Soupierail* (1997-1999) ; *une piéta* (2003) à Soweto; *La commune* (1971), à Paris ; *Apartheid* (1974) à Nice ; *Malheur de femme sur l'avortement* (1975) à Tours, Nice, Paris, et Avignon ; *Les agressions* (1976) à Grenoble.

images des hommes dans *La commune* apparaît continuellement. Ces hommes représentent des expressions diverses en fonction des lieux choisis et dans le contexte social et politique. Nous pouvons se rendre compte que Pignon-Ernest a continuellement représenté les problèmes sociaux par le collage de l'affiche. Nous disons qu'il croise le politique. Comme avec *la commune* (1971) (fig. 110) à Paris, il a créé sa propre technique, son intérêt social et sa forme humaine à travers ses œuvres majeures, du début des années 1970 aux années 1980. L'image des *Immigrés* fait ainsi partie d'une série d'interventions qu'Ernest Pignon-Ernest avait initiée l'année précédente au Havre et qu'il a renouvelée à Calais (1975) et Grenoble (1976) (fig. 111).

Par ailleurs, il voulait expérimenter une nouvelle démarche. Après ces événements à caractère exceptionnel comme la *Commune* et l'*Aartheid: jumelage du Cap* (fig. 112), il touche à une réalité plus diffuse, quotidienne, poétique, et appréhende une ville. L'image poétique et politique des *Immigrés* d'Avignon (fig. 113) est une des réponses à son interrogation perpétuelle sur la place de l'artiste dans la société. Avec *Immigrés* (Avignon), les images sont placées au ras du sol sur les murs de belles maisons de notable. Corps couchés, on pouvait voir des travailleurs immigrés sur des lits côte à côte. D'un seul regard, le passant sentait la fatigue de ces corps.

Ernest Pignon-Ernest a également un intérêt pour les murs en ruines. Il y longtemps qu'il est apparu, ce paysage du mur mis à nu, porteur de fragments de décors délavés, de traces de vies humaines. Pas tant celui de la ruine, qui tient de l'antique et qui nous parle de l'histoire, du destin des civilisations, mais celui du simple mur, le mur du fond, le mur rénové, le vestige de la destruction d'un immeuble. C'est dans cette atmosphère que sont apparus certains travaux anciens d'Ernest Pignon-Ernest. Comme *Les expulsés* (1979) (fig. 114) à Paris, ce couple de 1979, par exemple, montre deux figures debout, un homme, une femme, avec valise et matelas roulé sous le bras¹¹¹.

A l'évidence, athée, agnostique ou catholique pratiquant, personne n'évite la mythologie chrétienne. Ernest Pignon-Ernest n'ignore rien de ces faits-divers religieux. Et ses corps scénographiés procèdent souvent de la vision sanguinolente de la chair. Passion païenne et icones de passions païennes, son travail montre la chair souffrante à cause de ce que l'homme inflige à son semblable. Il ne se délecte pas dans la représentation des corps désincarnés. Il s'agit de David, de Goliath, du Christ, de Marie ou de Marie-Madeleine. Les uns et les autres

¹¹¹ Ernest Pignon-Ernest, *Face aux Murs*, *op.cit.*, pp. 52-57.

offrent tant de prétextes plastiques, esthétiques, qu'il leur apporte de la vie et une essence quasi mystique. À *Extases* (Avignon, 2008) (fig. 115) à la Chapelle Saint-Charles, l'une de ses séries, portait sur les grandes amoureuses des siècles passés, devenues parfois des religieuses. De nombreux textes ont déjà insisté sur son engagement politique.¹¹² Ernest Pinon-Ernest, ajoute ces mythologies païennes au corps féminin, depuis longtemps, comme *Malheur de femme sur l'avortement* (fig. 116), à Tours, Nice, Paris, et Avignon (1975).

Nous proposons d'autre exemple. *Une piéta* (fig. 117) à Soweto, Pierre Barbancey écrit :

« De sa mémoire, Pignon-Ernest, extirpe les images de la révolte de Soweto le 16 juin 1976. [...] Le geste est le même : deux personnages, l'un dans les bras de l'autre, La différence : Le mourant a été fauché par le sida et il est dans les bras d'une femme droite et digne qui architecture le dessin. Il s'en est allé coller ses sérigraphies sur les murs de Soweto et de Warwick, quartier de Durban le grand port de l'océan Indien. Elles agissent un peu comme des miroirs sur les passants. Un miroir si réfléchissant que tout le monde comprend qu'il s'agit du sida »¹¹³.

Ses images se fondent dans l'espace, jouent du trompe-l'œil et réactivent les mémoires. D'une grande culture, Ernest Pignon-Ernest a mûrement réfléchi la place de l'œuvre d'art. Il a toujours développé les sujets de son activité sur la base d'une expression poétique et sociale. Avec les illustrations précédentes, le sujet de « Cadres et Cadrages » a été réalisé à Martigues (1982) (fig. 118) et a de nouveau à Nice (2004). Dans *Le Soupérail* (1997-1999) (fig. 119) et *Cabines téléphoniques* (fig. 120) dont il a fait 80 sérigraphies collées dans les cabines, il personnalise une femme ou un homme, qui nous ressemblent. Il essaie de présenter beaucoup de questions proposées par l'art de la rue. En réfléchissant sur la particularité des lieux, le caractère problématique de l'éphémère de l'œuvre d'art, l'intérêt du message critique sur la société, l'installation, le travail esthétique, et ses déplacements à l'étranger, les images de ces hommes affectent et influencent encore aujourd'hui les jeunes street artistes. Il compte au nombre des pionniers et des artistes exceptionnels du street art.

En 2013, Ernest Pignon-Ernest et JR ont collaboré. Ils ont joué le jeu en passant dans la « cabine Photomaton » de JR, avant un affichage dans Paris. Quatre décennies les séparent. JR le moderne, et Ernest Pignon-Ernest l'ancien, occupent l'espace public avec leurs images.

¹¹² Sous la direction de Paul Ardenne Textes de Marie Maertens, *100 artistes du Street Art*, op.cit., p. 68.

¹¹³ cité par le site www.pignon-enrest.com

Pourtant ils pratiquent le même genre de travail et peuvent être classifiés ensemble dans l'art contemporain. Pour *Paris-Match* (fig. 121), ils ont dialogué d'art, de collages de rue et d'arrestations. Dans un entretien avec Elisabeth Couturier, nous comprenons leur parti pris en donnant une question du rôle politique d'artiste.

« Ernst Pignon-Ernest : Oui. On essaie de trouver des équivalents poétiques ou plastiques à des problèmes politiques.

JR : Si on prend le mot politique au sens large du terme, qui signifie changer la cité, alors oui. On soulève des questions, mais on n'apporte pas les réponses »¹¹⁴.

Avant tout, les jeunes street artistes, avec ironie ou humour, et par diverses techniques, développent et amplifient l'expression poétique ou plastique relative aux préoccupations politiques d'Ernest Pignon-Ernest.

Alors que les lieux choisis pour les tags étaient extravagants, dangereux ou difficiles d'accès, ces deux artistes choisissent des lieux importants symboliquement. Ce sont ces réflexions sur le temps, l'histoire, les lieux de l'histoire qui nous ont amené à cette saisie des lieux et à comprendre qu'il fallait en faire le matériau essentiel, tant plastique que sémantique. Zlotykamien a donc utilisé le graffiti à aérosol pour acter rapidement son idée et Pignon-Ernest a mis au point des sérigraphies d'affiche. Nous pouvons imaginer que ces deux approches relient les affiches et l'expression noire des slogans de mai 68, malgré des idées ou revendications différentes.

Le caractère actif de ces deux artistes, et plus spécialement Pignon-Ernest, a beaucoup inspiré Blek le Rat dans le style artistique, l'expression poétique et le geste de l'artiste. Cet initiateur du street art a ouvert la voie et les années 80 sont une période d'effervescence pour ce mouvement en France. Le graffiti américain arrive également à Paris. Au cours de leur évolution dans les sous-cultures du graffiti, ce genre artistique existe par d'autres formes, en dehors des graffitis américains. À l'instar du graffiti, Blek le rat décide d'investir l'espace, de signaler sa présence et choisit la technique du pochoir en 1981. Jérôme Mesnager, Jef Aérosol, Miss. Tic, Speedy Graphito, les VLP, et de nombreux autres artistes choisissent donc l'espace urbain pour s'exprimer librement et s'adresser au plus grand nombre. Ils offrent aux passants leurs œuvres et nous font redécouvrir l'espace urbain au gré de ces réalisations. Puisant ses

¹¹⁴ Un entretien d'Ernest Pignon-Ernest et JR avec Elisabeth Couturier, « JR et Ernest Pignon-Ernest : l'art au bout de la rue », *Paris Match*, Le 12 juillet 2013

origines dans des mouvements artistiques d'ores et déjà reconnus comme le nouveau réalisme, la figuration narrative, la figuration libre, le street art français est, de son côté, jugé plus mature et plus proche de l'art contemporain.

2.2. Les activités des artistes urbains dans les années 1980

Le street art connaît, dans les années 1980, son premier âge d'or. En France, aux États-Unis ou en Allemagne, une génération d'artistes nourrie à la pub et au rock tourne le dos au minimalisme et va trouver de nouveaux lieux d'expression et de liberté. *Writers*, pochoiristes, peintres issus de la figuration libre et artistes conceptuels se livrent alors entre eux, mais aussi entre eux et la pub, une concurrence dont l'enjeu est la visibilité¹¹⁵.

Le graffiti *writing* « new-yorkais » apparaît en France dès 1982-1983, avec des *writers* comme Spirit, Darco, Bando, Psychoze, Blitz, Lokiss, Scipion, Skki ou encore Saho (devenue Ash2) aujourd'hui connu sous le nom de Ash. Vers 1986-87, le graffiti « new-yorkais » et sa culture hip-hop prennent définitivement le pas à Paris sur les formes plus proches du monde de l'art contemporain, lequel retourne, sauf exception, à ses galeries¹¹⁶. À Paris, le graffiti new-yorkais se trouve des lieux privilégiés comme les quais de la Seine, les palissades du Louvre ou du centre Georges-Pompidou, le terrain vague de Stalingrad/La Chapelle, puis s'étend progressivement aux cités des banlieues où la culture hip-hop trouve son second souffle en devenant plus populaire et moins bourgeoise. Paris attire de nombreux graffeurs européens comme Bando, Shoe, Boxer, Lord Anthony Cahn, Tedys, Mode 2, Sino, mais aussi américains comme Jonone, Futura 2000, T-Kid, A-One. Ils remplissent les murs des terrains vagues de Paris, de Stalingrad aux palissades du Louvre en reconstruction. La rue française est devenue mélange des techniques et des cultures.

¹¹⁵ Stephanie Lemoine, *L'art urbain : Du graffiti au street art*, op.cit., p. 63.

¹¹⁶ C'est Philippe Lehman, alias Bando, un Jeune Franco-américain, qui réalise les tout premiers tags et graffs sur les murs de Paris en 1982. En 1984, l'Américain Futura 2000, invité par la RATP, réalise la campagne de pub « Ticket chic, ticket choc » dans le métro. Elle encourage et influence toute une génération de graffeurs parisiens. Et la station de Stalingrad, devient lieu de rendez-vous pour les graffeurs qui s'y rencontrent très régulièrement pour peindre, danser et échanger. Stalingrad devient rapidement une véritable galerie à ciel ouvert où se confrontent les peintures des BBC, de Bando Colt, Mode2, Lokiss et tant d'autres. Ce domaine de graphisme s'incorpore graduellement dans la sphère artistique et la catégorie exposée de l'art contemporain. Ces expositions ont été réalisées sans discernement et sans aucun débat esthétique, portant donc « artificiellement » leur valeur artistique.

De cette explosion, que nul ne peut éviter à présent, l'art urbain a fait naître un intérêt certain au sein des instances culturelles, des critiques aux galeries d'art, depuis les années 1960. Alors la question du mouvement du graffiti art sépare. Parce que les graffiti de la tradition nord-américaine côtoient les graffiti art de la tradition ouest européenne (collage, décollage, et pochoirs) en même temps que la bombe aérosol des artistes français trouve un nouvel usage grâce au pochoir. Denys Riout décrit le contexte social français :

« Les enfants de Mai 68 se sont assagis ; ils sont en âge d'avoir de grands enfants. Alors que la crise s'installait, que le taux du chômage augmentait, nous avons pu voir s'étioler les discours idéologico-artistiques. Sur la scène picturale, les radicalismes militants ne font plus recette depuis que les tenants de la figuration libre jouent les premiers rôles. [...] C'est dans ce contexte, que les picturo-graffitis ont pris naissance, se développent »¹¹⁷.

Par ailleurs, il dissèque les street artistes et leurs œuvres en termes formels. Il distingue le graffiti et ces artistes dans la rue en proposant une catégorie nouvelle, le « picturo-graffiti ». Il explique :

« Non autorisées, les peintures urbaines sauvages relèvent bel et bien des « inscriptions, signes ou dessins », autrement dit des « graffitis », que la loi interdit quels qu'en soient le « contenu » ou la « forme ». [...] La récente floraison des picturo-graffitis n'est pas issue d'une quelconque génération spontanée. Bien que la plupart des animateurs de ce mouvement informel ne reconnaissent aucun lien de filiation entre les graffitis du métro de New York et leur propre travail, il serait naïf de penser que l'immense audience internationale que ces derniers ont acquise, n'a pas eu de conséquences sur le développement de la peinture sauvage européenne. [...] Il faudra attendre la fin des années 1970 et le début des années 1980 pour voir le graffiti s'imposer comme une forme d'art : J.-M. Basquiat, Kenny Scharf ou Keith Haring rejoignent le vaste mouvement des « graffiti artists »¹¹⁸.

¹¹⁷ Denys Riout, « La peinture encrapulée : Les picturo-graffitis », *L'ordre du graffiti*, Tribu, N° 10, 1985, p. 27.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 26-27.

Le *writing* est le terme utilisé par les précurseurs américains pour décrire leur travail, à l'origine principalement centré sur le travail de la lettre. Ce ne sera que plus tard que l'on regroupera toutes ses disciplines sous le nom plus commun de « graffiti ». Distinguer le graffiti (*writing*) et le street art est-il encore nécessaire dans notre étude alors que le graffiti a aussi développé ses techniques esthétiques propres à la peinture murale? Nous assistons encore à une opposition de leurs valeurs esthétique/artistique, phénomène du monde artistique qui permet également d'obtenir le statut d'art, et de deux vérités qui sont rebelles et libres.

Denys Riout, en distinguant les peintres des quatre saisons dans le picturo-graffiti, analyse leurs activités à travers Costa, Speedy Graphito, MixMix, V.L.P., Zlokamien, Hambleton, Blek, Gérôme Mesnager. Ces picturo-graffitis ne ressemblent pas aux habituels graffitis en tous genres. Ils n'ont rien à voir avec les peintures murales en trompe-l'œil, et, plus généralement, diffèrent radicalement des murs peints officiels. Denys Riout explique :

« Bien que la plupart des animateurs de ce mouvement informel ne reconnaissent aucun lien de filiation entre les graffitis du métro de New York et leur propre travail, il serait naïf de penser que l'immense audience internationale que ces derniers ont acquise, n'a pas eu de conséquences sur le développement de la peinture sauvage européenne. [...] *Peintures*, au sens nobles du terme, les picturo-graffitis sont bien, néanmoins, des graffitis : l'homme, dans tous ses états, est leur unique objet »¹¹⁹.

Aujourd'hui, il existe de nombreuses techniques de graffiti ou d'art de rue assimilables, telles que : la peinture aérosol, la peinture à l'aérographe, la gravure, le marqueur et le stylo, la craie, la peinture au rouleau ou au pinceau, auxquels on peut adjoindre, l'affiche, les stickers (autocollants), la mosaïque, les moulages (en résine ou en plâtre collés sur les murs) et sculpture. Ces techniques ont élargi la définition du graffiti. Ces techniques picturales permettent de reproduire des caractères ou des motifs sur divers supports et d'offrir un mode de représentation propre aux idées libres.

Nous distinguons souvent, le *graffiti writing*, qui fait partie des graffitis modernes ou américains, du street art, par son aspect non public, intimiste à l'extrême, et sa constante recherche de valeur artistique et de vocation esthétique. Leurs auteurs ayant décliné leurs noms afin d'en augmenter la visibilité ou d'en développer le style pour marquer ou s'affirmer

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 26-34.

par leur personnalité et pour faire partie de la mémoire collective ne serait-ce que dans leurs milieu, parfois au moins comme simple précurseur d'un style, tous les moyens seront bons pour la simple affirmation d'une identité. Ce n'est plus seulement le graffeur le plus actif ou celui qui prend le plus de risques qui obtient une forme de reconnaissance, mais aussi celui qui produit les œuvres les plus belles du style standardisé type lettrage « *bulles* » et lettrage « *wild style* » aux pratiques de « *top-to-bottom whole car* », sans message ou sans réflexion véritable de leur société.

Le mouvement de l'art urbain français se trouve dans une situation d'une complication inextricable. Il ne participe pas au mouvement du graffiti américain, parce que ce mouvement fait apparaître des artistes dont certains sont liés au mouvement de la figuration libre et d'autres à l'histoire de l'*In situ* ou de l'avant-garde. Cependant le mode du graffiti fait réactiver ce mouvement artistique. Les picturo-graffitis, ne peuvent donc pas se distinguer parfaitement de ce genre. Alors nous allons analyser quelques-uns de ses acteurs, et plus particulièrement les pochoiristes, à l'exception du graffiti *writing* français. Beaucoup d'artistes utilisent cette méthode, mais ils la fusionnent à d'autres techniques telles que peinture, affiche, publicité, et graffiti.

Ce mouvement artistique de l'art urbain représente un nouveau genre artistique contemporain et se développe, dans l'histoire de l'art français, dans les années 1980. Alors, ils peignaient dans la rue parce que c'était à peu près le seul endroit en-dehors des galeries où on pouvait s'exposer. En présentant leurs techniques, nous analysons l'objet d'art, le rôle de l'artiste, et les problèmes esthétiques posés dans la relation artiste/galerie, et leur exposition en considérant les jeunes artistes depuis 2000 jusqu'à aujourd'hui. Finalement, comment ces activités illégales des artistes se sont-elles situées dans le mouvement de l'art contemporain et ont-elles pu inspirer les jeunes artistes de la rue?

2.2.1. Les murs peints de Paris

Aux États-Unis, à la fin des années soixante-dix, les prémices d'une nouvelle ère de la peinture ont été présentés aux États-Unis sous le label *New image Painting*. Cette expression a été le titre d'une exposition de peinture contemporaine américaine qui a été montée en 1978 dans au Whitney Museum de New York. Plusieurs des artistes, comme David Salle et Julian Schnabel, qui y ont exposé ont obtenu le statut d'étoile. Le néo-expressionniste Eric Fischl devrait également être inclus ici. Ils ont tous profité de la tendance de la peinture gestuelle

expressive, qui avait son origine en Europe. En France, apparaît le Fauve Painting, commercialisé sous le nom de figuration libre, terme inventé par le peintre Fluxus, Ben Vautier en 1981 à l'occasion d'une exposition organisée à Nice. Sur une idée de Ben, Marc Sanchez organise cette exposition, *L'Air du Temps. Figuration libre en France*, à la galerie d'art contemporain de Nice. Une quinzaine d'artistes y participent.

Créateur des principales manifestations artistiques réunissant les artistes fondateurs de la figuration libre, Hervé Perdriolle est considéré comme le promoteur de ce mouvement tout comme Bernard Lamarche-Vadel qui réunit les auteurs de la figuration libre dans une célèbre exposition, *Finir en beauté*. Ce mouvement, s'est constitué autour de figures marquantes comme Robert Combas, Hervé Di Rosa, Richard Di Rosa, Rémi Blanchard, François Boisrond, Louis Jammes. Entre 1982 et 1985, ces artistes exposent à plusieurs reprises avec leurs homologues américains comme, entre autres, Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, Kenny Scharf, Tseng Kwong Chi et Crash (expositions à New York, Londres, Pittsburgh, Paris)¹²⁰. Dans ces activités artistiques, de jeunes artistes proposent une peinture figurative et colorée. Celle-ci s'inscrit dans le prolongement d'artistes et de mouvements historiques dont la spécificité a été l'ouverture à des formes d'expression marginalisées, tout comme le cubisme s'était ouvert à l'art africain et océanien, le surréalisme aux dessins d'enfants et à l'art des fous, le pop art à la publicité et à la bande dessinée, c'est-à-dire, à l'art noble et à la sous-culture¹²¹.

L'effet de liberté primordiale est d'abord affirmé par un art libre de toute adhésion et de tout refus, de toute allégeance et de toute référence même, par l'excès précisément des emprunts, leur laminage réciproque, l'insolent aplatissement d'un brassage par collages étrangers à toute hiérarchie du grand art, du moyen art et du petit art, de l'histoire et de la rue, du noble et du trivial. Énergies, effets de liberté, aussi, par la vitesse, la spontanéité, la prodigalité, hautement émotive de cet art où le corps délié par la musique sous-jacente impose son propre rythme directement branché sur un réseau sensible et nerveux de haut voltage. Mixité d'humour et de frénésie qui n'exclut ni l'anxiété ni la violence.

¹²⁰ Andreas Schallhorn, « Body language : Keith Haring and the Renaissance of Figurative painting in the eighties », dans www.Haring.com.

¹²¹ A l'été 1981, Ben invente le terme « figuration libre » : « 30% provocation anti-culture, 30% Figuration Libre, 30% art brut, 10% folie. Le tout donne quelque chose de nouveau ». Commentaires de Ben, recueillis le 29 septembre 1981 par Jim Palette pour le journal Libération, à propos du travail de Robert Combas et d'Hervé Di Rosa.

En 1984, est organisée, au Musée d'art moderne de la ville de Paris, l'exposition 5/5 : *figuration libre, France-USA*, par Otto Hahn et Hervé Perdriolle. Cette exposition a donné lieu à l'hypothèse que la Figuration libre devrait être considérée comme le style de leur internationalité. L'exposition a comparé le travail des cinq plus importants artistes français de ce nouveau goût dans l'art avec des œuvres de Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Kenny Scharf, John Matos (Crash) *writer* qui s'est qualifié du graffiti artiste et Tseng Kwong Chi (photographe). Les galeristes américains organisent souvent ensemble ces deux tendances, malgré le fait que les artistes pop aient pu mettre en scène à leur avantage cette relation d'interaction entre les images de la rue et leur propre forme d'expression artistique. Mais, les artistes français de la figuration libre restent cependant moins influencés par les graffitis que les Américains. Leur peinture fait davantage référence aux « arts populaires » cependant qu'ils participent à ce mouvement et présentent les caractéristiques des styles sauvage et populaire.

Parfois Jacques Pellegrin, le groupe Bazooka, les Frères Ripoulin, Speedy Graphito, Rafael Gray, les VLP (Vive La Peinture), Daniel Baugeste, Jérôme Mesnager, Blek le rat, Miss.Tic, ou Gérard Zlotykamien ont été associés à la figuration libre, même s'ils n'étaient pas présents dans les expositions historiques. Les murs peints de Paris sont des créations picturales associant différentes techniques. Cela est situé bien loin de la notion de graffiti américain, oscillant entre peinture sauvage, affichage sur panneaux publicitaires, fresques murales, pochoirs, etc. Nous avons choisi l'activité des années 80 de Daniel Baugeste et du groupe VLP. Ces artistes, composant des œuvres figuratives aux couleurs vives, se détachent de l'art officiel.

Daniel Baugeste a participé à la fois à la figuration libre et au mouvement du graffiti art naissant. Daniel Baugeste pose dans son travail la problématique du fonctionnement de l'art dans notre société, de son statut, de ses modes, de son arbitraire parfois et de sa récente omniprésence dans l'espace social et culturel. Il choisit d'agir sur le fait « médiatico-publicitaire » pour sa réflexion sur la rue et la société. En parallèle mais dans une autre démarche que celle de la Figuration Libre, Michel Espagnon, Jean Gabaret et Martial Jalabert créent les V.L.P (Vive La Peinture) en 1983.

Depuis le début des années 1980, Daniel Baugeste a présenté dans le monde entier ses détournements, utilisant les supports médiatiques. Il fait irruption dans le monde de l'art en 1982 en détournant des affiches à Paris (fig. 122). Jusqu'en 1986, il multiplie les interventions *in situ*, à Paris mais aussi à Pékin qu'il fait sur la place Tiananmen et sur la Grande Muraille

(1985). Après avoir « détourné » la façade de l'hôtel de ville de Saint-Quentin (Aisne) (fig. 123), il montre en galerie et dans des lieux culturels des silhouettes et des visuels publicitaires. Parmi ses expositions les plus remarquées, celle de Saint-Quentin, dans laquelle il présente dans un noir complet des silhouettes fortement colorées.

En 1986, il participe à une performance de rue collective au festival Emotions, à Saint-Quentin avec Speedy Graphito, Jef Aerosol, Blek Le Rat, Miss. Tic, Pascal Barbe, Placid & Muzo, Kriki, Ethernò, Kim Prisu, etc. Il expose généralement dans le cadre de projets et de festivals. Daniel Baugeste et le groupe VLP, propose un objet d'art différent, mais ses couleurs sont inspirées par le groupe Cobra. Ils mettent en avant les couleurs fleuries et sauvages. Mais VLP s'essaie à l'esprit du groupe Cobra en reflétant leur culture comme les punks.

Vive la peinture suit une voie quelque peu différente. Ses trois membres sont peintres, et ils estiment que les toiles qui s'entassent dans les ateliers évoquent par trop la mort. Aimant l'expressionnisme, l'esprit Cobra, la musique rock, ils fonctionnent un peu comme un « groupe ». Chacun improvise librement sur le travail des autres, stimulé par la présence d'un public tout-venant. Ils n'utilisent pas la bombe, mais les brosses, et une laque industrielle robuste, au beau brillant, qui permet des effets de matière, et s'inscrit d'emblée dans la tradition picturale. D'ailleurs, ils acceptent les tutelles institutionnelles, à l'occasion, pourvu que la dynamique du groupe puisse se développer en toute liberté. L'essentiel, pour eux, c'est la vitesse, l'action directe, les rapports informels avec les autres, la rupture avec le travail solitaire¹²².

Tout au long des années 80, les VLP multiplient les coups d'éclats. Pochoirs, cartons découpés, affiches martèlent leur mot d'ordre et en consacrent l'ubiquité¹²³. Comme Leur acte de palissade, rue Saint-Merri, Paris 4^e, 1987 (fig. 124), il y a d'abord chez VLP une volonté de donner une dimension politique à leur travail. Influencés par les idées de Mai 1968, ils réagissent à la prise de possession d'espaces dans la ville par les publicitaires. Le groupe, qui compte jusqu'en 1996 un troisième membre, Martial Jalabert, publie des manifestes sous forme de tracts photocopiés, assemblages d'images et de mots découpés dans une esthétique punk. L'utilisation de jeux de mots et du hasard crée une poésie urbaine, Jean et Michel étant conscients que « la poésie, c'est qui transforme la vie ».

¹²² Denys Riout, « La Peinture encrapulée : les picturo-graffitis », *op.cit.*, p. 31.

¹²³ Stéphanie Lemoine et Julien Terral, *IN SITU*, *op.cit.*, p. 155.

En 1983, ces trois étudiants en art qui se sont rencontrés lors d'interventions dans les Catacombes de Paris vont prendre d'assaut les palissades des chantiers autour des Halles et du Louvre, les recouvrant de personnages issus du croisement de l'expressionnisme et de la BD, dans des couleurs criardes hyper-vitaminées. Changer le monde, pour VLP, est à prendre au pied de la lettre : en intervenant directement dans la rue avec de la peinture. Les supports privilégiés sont les lieux désaffectés, les panneaux publicitaires (comme les frères Ripoulin), et surtout les palissades, principalement celles des chantiers de Beaubourg et des Halles, nouveaux lieux d'exposition devenus historiques pour les graffitis qui explosent entre 1980 et 1990. « C'était nouveau. Le graffiti est allé très vite » commentent les deux artistes qui ont troqué l'atelier pour la rue et la toile pour ces palissades¹²⁴.

Dès 84-85, ils organisent un rassemblement de graffitistes-fresquistes-peintres de rue le long du canal de l'Ourcq à Bercy sur plusieurs kilomètres, aventure qui se poursuivra sur plusieurs années. VLP déclare :

« Face à l'envahissement de l'art conceptuel, nous voulions affirmer le désir de peindre. Comme le punk, on voulait revenir aux basics : de l'énergie, et une couleur violente comme un cri »¹²⁵.

Fonctionnant comme un groupe de rock, VLP part en tournée entre 1989 et 1993. Après avoir rencontré Keith Haring à New York, ils font leur show dans plusieurs grandes villes allemandes. VLP essayé d'opérer un grand brassage entre culture rock et histoire de l'art¹²⁶. Pendant cette période, les peintures murales affichées ou collées aux murs sont toujours réalisées dans le cadre de festivals ou de commandes. Certains se sont souvent mépris sur la figure du muralisme. Dans les arts plastiques et l'histoire de l'art, le mur avait un statut particulier. Traditionnellement les figures murales, telles que peintures rupestres, mosaïques, fresques, occupaient des lieux dédiés. Sa visibilité signalait l'éclat d'une puissance. À l'opposé de cela, les muralistes du XXe siècle, ont investi les murs urbains, ceux qui font l'extériorité du rapport social et la vie de la Cité, pour des motifs de protestation politique, tels les artistes mexicains lors de la révolution mexicaine (ex : Diego Rivera) ou les graphes allemands sur le mur de Berlin.

¹²⁴ Bernard Fontaine, *Graffiti : Une histoire en images*, op.cit., p. 72.

¹²⁵ Cité par Stéphanie Lemoine et Julien Terral, *IN SITU*, op.cit., p. 30.

¹²⁶ Patrick Le Fur, *VLP*, Grenoble : Critères, 2009, p. 7.

Ces critiques des pouvoirs établis ne sont donc pas immédiatement légitimes. Christophe Genin précise que ce muralisme contestataire refuse de suivre des règles établies et les lois sur la propriété des bâtiments publics ou privés¹²⁷. Mais en général, le muralisme est encadré par l'Etat dans un objectif éducatif et pour l'amélioration des bidonvilles. Le muralisme s'auto-décide, et proclame ses idées unilatéralement. Daniel Baugete, les VLP, puis les artistes au pochoir sont donc en totale contradiction avec le muralisme officiel.

Mais tout au long de l'année 89, leurs performances spectaculaires, au cours desquelles ils dissèquent à la tronçonneuse des morceaux de palissades, leur valent l'attention du public et des medias. A la fin des années 80, alors que l'art urbain s'affaisse dans la morosité des années sida, les VLP délaissent un temps la rue pour les performances en boîte de nuit (*La Loco*, le *Rex*) et les expos en Allemagne. Le trio perd au passage un de ses membres : Martial Jalabert tourne le dos à la peinture et devient écrivain. Les deux artistes restant fondent leur nouveau concept *Zuman* (fig. 125) dans la rue. Le collage de *Zuman* prône que c'est l'homme qui doit être mis au centre du débat. Le message est d'autant plus fort qu'il est court comme « La chienlit c'est pas fini !!! ».

Les artistes le considéraient davantage comme un phénomène de société que comme un fait artistique. Les peintures murales ou les peintures collectives étaient souvent officielles. Sur cette scène picturale, le graffiti art a pris naissance dans l'art urbain. C'est le jeune Franco-américain Bando qui réalise les tout premiers tags et graffs sur les murs de Paris en 1982. Le graffiti était tendance. Quelques mois plus tard, ils sont une poignée à y pratiquer le *writing* dans un style influencé par la culture de New York. Dans le terrain vague de Stalingrad, la station de métro Louvre-Rivoli, le graffiti devient une pratique médiatisée.

Mais les artistes de la rue revendiquent la pratique artistique de l'art urbain. Ils se développent avec les actes illégaux, mais festifs. Il semble qu'ils n'avaient d'autre stratégie que de peindre pour l'intervention et l'expression sociale. La technique de pochoir est une innovation pour les artistes de la rue. Cette nouvelle esthétique, le pochoir, est plus accessible au profane. Quels sont les artistes que se dénotent en la matière ?

¹²⁷ Christophe Genin, *Miss. Tic : femme de l'être*, Paris : Les impressions nouvelles, 2009, pp. 61-62.

2.2.2. Le travail de Blek le rat dans le berceau du mouvement street art

Bien qu'il ait découvert le graffiti à New York dix ans plus tôt, les premiers pochoirs de Blek le Rat datent de 1981. La pureté originelle de son travail ne se confond pas avec le mouvement du graffiti, cependant la rencontre avec la ville de New York semble avoir provoqué un véritable bouleversement chez lui. Comme moyen d'expression, il a l'idée d'utiliser le pochoir dont il avait vu, dans son enfance, en Italie, sur les murs de Padoue, des représentations du portrait de Mussolini casqué. Après 1968, la rue française est devenue l'espace d'expression des artistes. La conjonction de tous ces éléments, le désir profond de sortir hors les murs de leurs ateliers et d'exploiter l'anonymat dans les villes pour exister, et communiquer, sont le point de départ du mouvement des pochoiristes qui, aujourd'hui, est devenu un mouvement artistique mondial.

Samantha Longhi a fait des recherches sur le pochoir parisien pour sa thèse. Dans son livre *Paris Pochoirs*, elle y mentionne une action de Blek le rat :

« Chez Blek, provoquer une émulation artistique a été l'une de ses premières motivations. Les premiers pochoirs, en réponse à ses propres productions, sont signés Surface Active qui peint des chauves-souris à côté des images de Blek, Marie Rouffet qui envahit les murs du Marais pendant l'été 83 avec ses Rock'n nana, Vive La peinture, Speedy Graphito qui peint son logo accompagné de son numéro de téléphone autour des agences de pub. [...] À partir de 1985, la ville est couverte d'images peintes au pochoir par des centaines d'anonymes et le mouvement s'amplifie grâce à la collaboration de tous ces artistes. En 1986, le journal *Le Monde* légitimera cette production artistique en publiant un article en première page signé Marc Ambroise Rendu et intitulé « L'école de Blek le rat »¹²⁸.

Blek crée un impact considéré comme révolutionnaire et rebelle dans le domaine artistique. Dans les années qui suivent, naît ainsi une véritable scène dont les protagonistes s'appellent Miss.Tic qui fait des jeux de mots, Speedy Graphito, Marie Rouffet, Surface Active, Epsilon Point, l'animalerie exotique des Mosk, le bonhomme noir de Nemo. C'est aussi l'époque où

¹²⁸ Benoît Maître a rassemblé pour elle plus de 5000 photos issues des rues parisiennes depuis le milieu des années 80. Samantha Longhi & Benoît Maître, *Paris Pochoirs*, Paris : Alternatives, 2011, p. 34.

speedy Graphito et le collectif X-Moulinex couvrent les passages piétons de motifs tracés à la peinture fluo ; celle où les Frères Ripoulin et Banlieue-Banlieue s'approprient les panneaux publicitaires pour y exposer leurs œuvres figuratives et colorées ; celle enfin où Jérôme Mesnager commence à décliner partout son fameux bonhomme blanc.

Ils font aujourd'hui partie de la mémoire des murs parisiens. Si ces artistes ne forment pas un mouvement à proprement parler, ils n'en partagent pas moins une même inclination pour les cultures populaires : rock, bande dessinée, magazines, cinéma¹²⁹. Blek le Rat explique son choix du pochoir :

« [...] Lorsque j'ai commencé à faire des graffitis en 81 je ne voulais pas faire des graffitis américains comme j'en avais vus à NYC dix ans auparavant. Je trouvais plutôt anachronique de faire des tags dans une ville qui ne ressemblait pas du tout à une ville américaine. Je trouvais les « tags » et les « pièces » extraordinairement beaux et forts à NYC dans le métro mais je trouvais que dans une ville comme Paris il y aurait eu un tel décalage que cela était impossible à réaliser. Et puis mes premières images étaient des rats courant le long des murs de Paris et techniquement il m'aurait été très difficile de le faire à main libre seulement à la bombe. Le pochoir était une technique extraordinaire pour réaliser ce genre d'images dans la rue »¹³⁰.

C'est un moyen de reproduction très pratique. Blek comprit que pour fonctionner, ses images devaient s'intégrer à l'environnement social et architectural et qu'il lui fallait donc trouver une autre technique, une méthode simple, rapide et pertinente, à la fois du point de vue du contexte et du message qu'il souhaitait faire passer¹³¹.

Blek le Rat commence à faire courir des rats le long des murs, puis bombe ses œuvres, dont il emprunte les traits aux icônes du rock ou à la politique, au cours d'équipées nocturnes avec un ami. Blek pose sur les murs, les trottoirs, les chaussées des dizaines de rats en hommage à la bande dessinée Blek le Roc (fig. 126). Le rat représenté reprenait l'attitude du personnage de la bande-dessinée, mais, au-delà, représentait sa lutte contre l'injustice, pour la liberté, et dénonçant les problèmes sociaux. Pendant deux ans, Blek est passé des petits pochoirs simples avec rats noirs courant sur les murs du 14^e arrondissement, mais aussi des bananes,

¹²⁹ Stephanie Lemoine, *L'art urbain : Du graffiti au street art*, op.cit., p. 76

¹³⁰ Cité par Stéphanie Lemoine et Julien Terral, *IN SITU*, op.cit., p. 68.

¹³¹ Sybille Prou et King Adz, *Blek le Rat: En traversant les murs*, Paris : Thames & Hudson, 2008, p. 12.

des bonhommes rouges qui courent, de petits visages, et son autoportrait (fig. 127) dans les 1^e, 14^e, 19^e et 20^e arrondissements.

En 1983, il rencontre à Paris l'œuvre de l'artiste new yorkais Richard Hambleton qui peint des ombres noires à taille humaine au pinceau et à la peinture. Il décide alors de faire des pochoirs à taille humaine. C'est à ce moment-là, qu'il crée à Lyon, Avignon, Marseille, Toulon, Grenoble puis revient à Paris. Ses créations ont un objectif :

« J'ai choisi les rats en tant que symboles de l'environnement urbain. [...] Des petits pochoirs aux personnages grandeur nature : Ils étaient mes personnages, et je trouve qu'ils me ressemblaient tous, quelque part, ils me présentaient au monde comme une personne se présente à une autre et quand je les peignais, j'avais toujours l'impression que je laissais une partie de moi-même sur les murs de toutes les villes du monde dans lesquelles j'ai pu aller »¹³².

Dès le milieu des années 1980, de plus en plus de pochoirs firent leur apparition sur les murs de Paris, Blek décida alors de coller des pochoirs bombés sur des affiches. Prises de communication par l'image, mots d'esprit, d'amour, de haine, les messages de ces pochoirs devinrent rapidement un moyen d'expression à la mode¹³³. Et le pochoir quitta la sphère purement politique pour rejoindre celle de l'art.

Dans ce chapitre, nous n'opérerons pas un classement d'origine de ces œuvres d'art. Dans le livre de Blek le rat : *En traversant les murs*, sybille Prou et King Adz ont déjà classifié, par thèmes d'image au pochoir, les œuvres de Blek le rat. Dans un premier temps, ils ont classé pendant des années ses œuvres au pochoir : les portraits d'artistes comme Tome Waits, Andy Warhol, Joseph Beuys, et ses auto-portraits : Le vieil Homme, L'Homme qui court, La Femme grecque, Femme du Bangladesh, Le soldat russe, La femme aux porte-jarretelles, La Révolution culturelle, Finage Pieuse (La seconde version du Soldat russe), Vieil Homme à la cane, Jésus-Christ, Marrakech, Tango, Hommage au Caravage, Madone, Le Château de Bagnac.

Pendant les années 1980, il s'intéresse à l'expression dans le passage urbain et quitte la sphère purement politique afin que le pochoir rejoigne le domaine de l'art. Ses « rats » sont symboles de l'environnement urbain (fig. 128). Cette pensée démontre qu'il est encore

¹³² *Ibid.*, pp. 14-17.

¹³³ Dès la fin de cette décennie, il était fréquent de voir cette technique du pochoir utilisée en Allemagne, en Belgique et aux Pays-Bas.

possible de peindre dans la rue tout comme il est possible de danser dans la rue, à travers les images *Tango*. L'universalité de ses images telles que le voyageur, affirme sa présence à travers une série d'autoportraits collés sur les murs de la ville et dont le message est clair : « Je suis toujours là ».

Ensuite, il présentera l'homme qui court (fig. 129). Cette image représente un homme sans voix hurlant sa peur, quelqu'un qui proteste, qui manifeste sa colère de n'être qu'un anonyme dans la ville. Le vieil homme était l'incarnation du courage civique. *Vieil homme* (fig. 130) à Marseille en 1983-1985, à Paris en 1984, à Berlin en 2006. Avec *La Femme grecque*, il s'adressait à la communauté arabe qui se l'appropriait voyant en elle l'une des siennes, comme le faisait facilement toute personne la regardant. Dans *Femme du Bangladesh à Paris* (1984) (fig. 131), une femme nous regarde avec son enfant. Le but de cette image était d'attirer l'attention sur le problème de la faim dans le monde.

Il a de plus en plus représenté de situations sociales. Il a choisi des humains pour dénoncer les problèmes sociaux comme l'a fait Ernest Pignon-Ernest. Pour mieux réaliser, rapidement et discrètement, ces problèmes sociaux, Blek le rat choisit de passer des pochoirs aux affiches dès le début des années 1990.

« Dès le début des années 1990, le paysage urbain parisien avait entièrement changé. Cela ne me gênait pas parce que j'aime tous les graffitis, mais il devenait difficile de trouver ne serait-ce qu'un tout petit coin pour s'exprimer »¹³⁴.

Notamment en raison de l'arrivée, depuis les États-Unis, d'un nouveau style de graffiti, le tag ou le graff, phénomène social associé au *hip hop* et à la contre-culture urbaine. Les pochoirs se retrouvaient rapidement entièrement recouverts de ces tags et autres dessins rapidement exécutés. Étant donné ces problèmes et les nouvelles lois qui tentaient de freiner la prolifération des graffitis Blek trouva une autre technique en 1991.

En suivant continuellement les sujets précédents, il représente une série d'autoportraits, Le soldat français, Le Soldat américain, Le faune (pour faire sortir le faune du Musée du Louvre et le libérer dans les rues de Paris), Le Centaure, Le Mouton, Napoléon, L'Homme qui traverse les murs, Florence Aubenas, David, Les Mendiants (fig. 132), Lady Di, L'Homme à la tête d'ordinateur (Fig. 133). Ces nombreuses œuvres font partie du jeu, et traitent dès les années 1991 avec ironie ou agressivité, les thèmes de la solitude, de l'aliénation des hommes

¹³⁴ Sybille Prou et King Adz, *Blek le Rat : En traversant les murs*, op.cit., p. 72.

dans l'environnement social, les thèmes religieux, des personnages étrangers, le portrait d'artistes, les problèmes sociaux, un message anti-guerre, puis l'existence : Je suis toujours là.

Son travail a influencé de nombreux artistes majeurs du pochoir, notamment les Américains Logan Hicks et Swoon, le Britannique Banksy et la Française Miss-tic, alors que lui-même semble s'être inspiré d'Ernest Pinon-Ernest sur les sujets sociaux et les objets divers. Blek le rat découvre plus tard les œuvres d'Ernest-Pignon Ernest qui le confortent dans sa démarche. En fait, c'est ainsi que Blek révolutionna encore une fois le concept même d'art urbain grâce à cette technique sans précédent, qui fut en outre à l'origine du développement d'une autre branche de l'art urbain comme l'affiche et le sticker. Comme Ernest Pignon-Ernest, il a un outil qui servit à promouvoir l'action sociale. Ils critiquent de manière utile la société et réagit aux problèmes dont tout le monde est conscient mais que seule une minorité de gens s'efforce véritablement de résoudre. Leur démarche se réalise par des moyens artistiques.

2.2.3. Les pochoiristes

Blek le Rat est surtout le premier, sous l'influence des corps blancs de Jérôme Mesnager (1983), à réaliser des portraits de personnages célèbres ou anonymes en monochromes noirs grandeur nature. En 1982, Jef Aérosol peint ses premiers pochoirs dans le centre-ville de Tours. En pleine effervescence punk et *new wave*, ces artistes puisent leurs motifs dans la mythologie du rock, et reproduisent sur les murs emblèmes animaliers de l'underground (rats, chauves-souris), portraits de musiciens ou pochettes de disques¹³⁵. Leur première imagerie est surtout pop : portraits de *stars* du rock, du cinéma, de la culture populaire ou des personnages de comics. Miss-tic évolue dans une troupe de théâtre de rue quand elle rencontre Blek le rat en 1985. Elle découvre le pochoir comme une chance de marquer la ville avec ses textes poétiques. Ils seront très vite accompagnés de ses autoportraits et de silhouettes et portraits – l'image est noire, le texte est rouge – dont les modèles sont piochés dans les magazines féminins et de mode¹³⁶.

Le marché du pochoir étant florissant, les projets d'art urbain abondent, et les musées commencent à s'y intéresser durant la seconde moitié des années 80. Ces artistes qui ont choisi la rue ne souillent pas plus notre cadre de vie qu'ils ne l'embellissent, et s'ils provoquent nos rêves, c'est loin de toute évasion. Dans la grande tradition du graffiti, ils

¹³⁵ Stephanie Lemoine, *L'art urbain : Du graffiti au street art*, op.cit., p. 75.

¹³⁶ Samantha Longhi, *Stencil History X*, C215, 2007, p. 13.

témoignent, affirment une présence qui interpelle¹³⁷. En dépit de sa dimension commerciale, tant sur le marché de l'art que dans ses relations avec des marques, le pochoir continue de s'affirmer dans la rue. Les pochoiristes des années 80, et surtout ceux 1985 et 1986, s'organisent en groupes solidaires afin de réaliser de grandes actions artistiques de rue¹³⁸.

Dans ce chapitre, nous étudierons chaque forme artistique des principaux artistes pochoiristes français. Ensuite, par l'examen des activités de ces d'artistes, nous approfondirons la question du succès des ces œuvres éphémères dans le cadre de projets et d'expositions. En final, leur activité impacte sur la nouvelle génération d'artistes graffitis depuis la fin des années 1990 qui utiliseront cette nouvelle méthode et stratégie du pochoir dans la rue. Et leur pratique artistique devient internationale comme nous allons en discuter dans notre dernier chapitre.

Miss. Tic

Miss. Tic a fait de l'association d'un visuel noir avec un texte en noir et rouge et sa signature, sa marque de fabrique. L'utilisation du texte sur les murs, par son contenu littéraire et poétique, est alors novatrice. Nous pouvons dire que Jean-Michel Basquiat présente les affres d'une âme tourmentée et d'une existence déracinée, quand Miss. Tic fait de l'élégance habillée d'humour et d'un sens aigu de la tragédie humaine sa stratégie. Sa légèreté résulte d'un long travail sur elle-même qui lui a donné le sens de l'existence et la valeur des jours heureux. Elle commence par des observations générales, ciselées en formules percutantes tantôt politiques, morales financières, sexuelles et/ou artistiques.

Elle rejette, comme d'autres artistes de la rue, le graffiti en mode mineur. En 1986, elle travaille de façon rapprochée avec la jeune Marie Rouffet, et essaime ses textes accompagnés des dessins de son compagnon tout au long de la rue Fernand Léger, dans le 20^e arrondissement. À partir de 1987, texte et image deviennent indissociables dans l'œuvre du pochoiriste. Miss. Tic commence en 1988 sa campagne politico-artistique. Elle choisit l'affiche qui, promise à une mort rapide, serait le support idéal pour une communication immédiate de l'idée politique. Elle exploite le rôle de la poésie et constitue le triptyque poème, figure, signature. L'humour verbal et visuel, la qualité figurative et graphique de ses œuvres a rapidement fait reconnaître sa valeur artistique.

¹³⁷ Denys Riout, « La Peinture encapsulée : les picturo-graffitis », *op.cit.*, p. 31.

¹³⁸ Samantha Longhi et Benoit Maitre, *Paris Pochoirs*, *op.cit.*, p. 80

Christophe Genin a recherché la démarche créatrice chez Miss. Tic dans son livre *Miss. Tic : femme de l'être* (2009). En découvrant le détail de ses activités dans ce livre, nous analyserons les caractéristiques typiques de Miss. Tic. Dans les années 1980, d'abord, Miss Tic expose dans la rue les grands thèmes que sont l'amour, la mort, et le temps qui passe, en les inscrivant à « hauteur d'homme ». Les pochoirs sont de taille modeste, les phrases concises et percutantes, avec une utilisation fréquente du jeu de mots. Elle peint des hommes, des femmes, seuls ou ensemble :

« Image de l'homme : Aimer un homme et perdre le souvenir de tous les autres. Je l'ai saisi sur le vif et je l'ai projeté sur une tôle rouillée par le grain de l'usure. Je l'ai dessiné dans le reflet d'un hors-temps. Sortir du discontinu et se joindre enfin.
Image de femme : A défaut d'être la première, on aimerait souvent être la dernière. J'ai dépeint cette liaison secrète. Avec la langue de l'amour, j'ai chuchoté une oraison jaculatoire et tracé avec nos sens l'émergence du nous »¹³⁹.

Dans un geste d'amitié comme *Nous resterons amis chemin* (2006) (fig. 134), elle est en accord avec elle-même. Elle se représente souvent en train de marcher, le sourire aux lèvres. Miss Tic, rue du Faubourg-Saint-Jacques, Paris 14^e, 1987 : *J'enfile L'art mur Pour bombarder des mots couleurs* (fig. 135) et Miss Tic, rue de l'Oise, Paris 19^e, 1998 : *Je t'ai fait marcher, Je t'ai fait courir, je te ferai tomber* (fig. 136). Elle écrit avec des images et des mots en montrant notre vie quotidienne jusqu'à aujourd'hui.

Ensuite, son travail a commencé par un autoportrait qui a plusieurs sens et valeur. Miss. Tic, à partir des années 1980, commence à blasonner Paris de réflexions personnelles, liées le plus souvent à sa vie amoureuse, qu'elle accompagne d'autoportraits stylisés¹⁴⁰. Il peut être une identification de soi pour se faire connaître ou reconnaître par la présentation de son trait au vu et au su du spectateur. L'œuvre n'est donc plus anonyme, ses images sont devenues sa marque et sa signature. Tout cela de 1985 à 2007. Dans *Autoportrait* (1985) (fig. 137), elle se représente, silhouette assise aux sourcils épais, aux yeux charbonneux, reconnaissable à sa coiffure en boule. Au contraire, depuis peu, elle reprend à son compte, pour en faire un « détournement » des stéréotypes sur la femme, les poncifs associés à la femme libre, séductrice, diabolique, charnelle, frivole comme dans *J'aime l'inconnu et les inconnus* (2003)

¹³⁹ Miss. Tic, *À la vie, À l'amor*, Grenoble : Critères, 2010, pp. 24-25.

¹⁴⁰ Sous la direction de Paul Ardenne Textes de Marie Maertens, *100 artistes du Street Art*, op.cit., pp. 24-25.

(fig. 138)¹⁴¹ dans lequel elle renvoie aux hommes leur image fantasmatique de la femme, l'image de leur désir, et enseigne aux autres femmes comment jouer de cette séduction.

En troisième lieu, Miss. Tic fait du texte par aphorismes, épigrammes, et épigrammes.

Elle est une grande lectrice des poèmes de Char, Supervielle, Eluard, Prévert, Tzara, Desnos ou Aragon avant d'en venir à Ferré et à Barbara, poètes et chanteurs dont elle disait les textes dans les cabarets parisiens, entre seize et dix-huit ans. Son écriture travaille donc la forme courte, la métaphore vive, et elle est nourrie d'images surréalistes. Mais humour et hédonisme apparaissent comme étant les deux moteurs de Miss. Tic.

J'enfile l'art mur pour bombarder des mots cœurs, (1985) (fig. 139), la présente avec un visage pensif, les lèvres serrées, le regard triste. Cette épigraphe, son premier pochoir, a une sonorité qu'on pourrait s'amuser à transcrire phonétiquement, Christophe Genin l'analyse en plusieurs sens.

« *J'enfile l'armure pour bombarder des moqueurs* » : Une femme, blessée dans son désamour cherche à se protéger pour contre-attaquer ce genre d'hommes qui se rit d'elle. L'image de la femme est rétrograde, suggérant une époque où des soldats encore en armure mettaient à feu des bombardes. Elle considère que cette attitude est la meilleure défense : l'attaque afin d'éviter une blessure plus grande encore. Et comme Miss. Tic est une femme d'esprit, elle marque par l'ironie sa supériorité intellectuelle sur ce qui peut la blesser.

« *J'enfile l'art mur pour bombarder des moqueurs* » : Nous sommes encore dans la dénonciation d'une moquerie. Mais substituer « l'art mur » à « l'armure » change le sens de la phrase et se répercute sur ses autres éléments. En effet, « enfile l'art mur » n'a pas de sens immédiat, mais ne vaut justement que comme jeu de mots. Enfiler l'art mur, c'est en quelque sorte prendre le droit fil d'une nouvelle tendance artistique. En ce sens, c'est moins un jeu de mots qu'une expression imagée. Du coup, « Bombarder » joue en deux sens : à la fois écraser les moqueurs et recourir à la bombe aérosol pour pratiquer l'art mural.

« *J'enfile l'art mur pour bombarder des mots cœurs* », la dislocation joue à présent sur cette autoréférence pour redonner au langage sa vigueur poétique par une puissance de suggestion. Car ces « mots cœurs » dépassent leur statut de simple jeu de mots. Ils forment un manifeste de la métaphore amoureuse comme de la consolation du dépit amoureux¹⁴². Sous la direction de ses analyses, nous citons à nouveau la conclusion de Christophe Genin :

¹⁴¹ Encre aérosol sur toile, 50x50cm, L'exposition *Vain cœur, vain cul*, Galerie Au-dessous du volcan, Paris 3^e.

¹⁴² Christophe Genin, *Miss. Tic : femme de l'être*, op.cit., pp. 98-99.

« La force de cet aphorisme tient au fait que le jeu de mots ne joue pas le son contre l'écrit, ni un sens contre la polysémie, mais qu'il produit une sorte de palimpseste laissant paraître un sens sous un autre, un son par un autre : « J'enfile l'armure de l'art mur pour bombarder les moqueurs et bomber les mots du cœur ». Les traits d'esprit de Miss. Tic parlent d'eux-mêmes, au double sens de l'expression : ils portent sur eux-mêmes et s'auto-désignent dans une dimension réfléchissante, et ils sont suffisamment clairs par eux-mêmes pour ne pas avoir besoin de commentaire »¹⁴³.

Son étude unique sur l'œuvre de Miss. Tic nous guide pour bien comprendre ses idées. Mais il n'a pas critiqué le recyclage fréquent de ses œuvres depuis les années 1990. Et il n'a pas commenté sa déviation vers l'officiel et l'exposition en galerie. Nous montrerons comment ses œuvres changent de manière intellectuelle et cyclique pour être exposées dans les espaces d'exposition.

A la différence de cette motivation des épigrammes, elle a également travaillé l'expression poétique. Ses premiers poèmes étaient de quelques lignes et leur forme brève et libre. Le *Toi en moi* (1986) (fig. 140), photographié par Gérard Lavalette, désigne la relation amoureuse et érotique, que ce soit le désamour qui initia ses premiers textes et pochoirs, ou les jeux du désir qui appellent les amants à la jouissance sexuelle. A ses débuts, ses épigrammes sont une exclamation de dépit amoureux, telle l'admirable série « Toi en moi ».

TOI EN MOI TON MODELE
TOUCHÉE, RETOUCHÉE
TU ME COUCHES SUR LE PAPIER
TU REDESSINES
MES COURBES IMPARFAITES
ET PUIS TU ME DÉCHIRES
POUR RETROUVER LE CRI
D'UNE FEMME EN VIE (fig. 140).

Elle s'épanouit dans l'exposition *Toi et Moi* en 2007. Elle laisse à désirer, au sens propre, et suscite la curiosité du spectateur qui se met en quête du pochoir suivant. Ses pochoirs supposent une relation intime entre elle (son pochoir) et le « regardeur ». Il n'est donc pas

¹⁴³ *Ibid.*, p. 99.

fortuit qu'elle ait intitulé une de ces expositions *Toi et moi*. Dans les 4 travaux en commun avec Jean Faucheur, qui donnèrent lieu à des œuvres à deux mains comme le diptyque *Toi et moi*, l'œuvre de Miss. Tic est fondé sur ce Toi-et-Moi qu'elle décline dans toutes ses dimensions. Pour éclairer cette expérience humaine fondamentale, à la fois éthique et esthétique¹⁴⁴.

Ce projet comprend ensuite l'adresse au témoin de cette relation amoureuse, à un tiers voyeur de cette première relation, au passant. Le spectateur constitue donc un rapport mutuel de second rang entre l'artiste et son public comme *L'émoi pass* où un homme et une femme nous regarde avec un petit sourire. Enfin, dans ce projet, elle met son œuvre en commun et/ou au service d'autres artistes comme Edouard Boubat, Régine Deforges, Jean Faucheur, Léo Ferré, Raymond Hains, Jacques Villeglé, Bernard Pras (fig. 141).

En quatrième lieu, elle pose ses pochoirs sur une toile préparée, une brique, un parpaing, un papier vergé, du celluloïd ou des disques, pour un décor de théâtre, une affiche politique ou publicitaire, etc. À la manière des Surréalistes ou des Nouveau Réalistes qui récupéraient les rebuts pour les anoblir par l'art, grâce à des techniques mixtes, Miss. Tic recycle ce qui parvient à portée de sa main.

Dans la rue, Miss. Tic opère généralement en noir et rouge, couleurs qui constituent sa signalétique urbaine, son code. En revanche à l'atelier, son travail chromatique est plus riche. Le changement de support entraîne des différences de procédures. Dès 1985, l'application de pochoirs sur les murs lui fait apprécier les qualités de matière. Mais elle crée sur des supports-papier de qualités diverses : papier journal, fragment d'affiche, affiches lacérées, pâte à papier, papier-calque, papier Canson, papier huilé ou papier japonais. Sa toile apparaît en 1989, avec une technique simple ou une technique mixte combinant bois peint et pochoir. D'un point de vue stylistique, de 1985 à 1993 le fond des pochoirs reste monochrome ou relativement simple. À partir de 1993, le fond ne se confond plus avec le support mais commence à devenir un acteur supplémentaire de la beauté et du sens, outre les pochoirs textuels et graphiques.

Je ferai/ jolie/ sur les trottoirs de l'histoire de l'art (fig. 142), daté de 1995, donna lieu à trois épigraffs similaires. Ils étaient constitués de deux pochoirs. Le premier tient en une proposition en deux temps : *Je ferai/ jolie/ sur les trottoirs / de l'histoire de l'art* (fig. 143). Un second esquisse la silhouette d'une femme vue de dos. L'image est à la gauche du spectateur. Elle change l'orientation de cette image, donnant en miroir un déhanchement sur

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 44-45.

la droite, main droite sur la fesse droite. Elle change de medium, passant du mur à la toile. La troisième version, *Je ferai/ jolie/ sur les trottoirs de l'histoire de l'art* (1995) (fig. 144), pratique dans l'exposition *Je ferai jolie sur les trottoirs de l'histoire de l'art*.

Ce pochoir dessiné sur des affiches déchirées est en filiation des Nouveaux Réalistes Hains et Villeglé qui, par leurs affiches sciemment lacérées, firent des aléas visuels des rues un projet plastique et un style graphique. Ses affiches lacérées montrent souvent des femmes fatales, comme *La Dolce Vita* (fig. 68) de Mimmo Rotella. Pour réaliser ce travail, Miss. Tic ne perd pas le contact avec la rue. Ces trois versions de 1995 permutent donc bombage et post-graffiti, mais son tableau est ironie : *L'arte nuoce alla stupide/L'art nuit à la bêtise* (2007) Miss. Tic fait continuellement de nouvelles versions de son *Éros, érosion*¹⁴⁵ (fig. 145), qui tient en une forme d'art conceptuel qu'elle installa dans la galerie Chappe à Paris.

En cinquième lieu, elle reprendra le principe de parodie avec ses emprunts à des peintures célèbres qu'elle sort du musée et place dans la rue en les commentant : La Joconde, de Léonard de Vinci avec le commentaire « Pour sourire il faut avoir beaucoup pleuré », ou *La Muses et Hommes* (fig. 146) de Raphaël associée à la phrase « Il était une foi, une vierge en sainte », ou encore La Mort de Sardanapale de Delacroix et « Mon corps est un chant de bataille ». Et bien d'autres, de Botticelli, Fragonard, Goya ou Moreau, revisitées sur le même mode¹⁴⁶.

Dans ces tableaux de maître, Miss. Tic dénonce la guerre comme une affaire d'hommes dont la femme est toujours la victime. En accentuant un détail de tel tableau, elle montre que la peinture d'histoire au souffle épique, le grand genre, est la bonne conscience d'une violence masculine glorifiant l'héroïsme mâle. La série de *Muses et Hommes* semble significative sur ce point, car elle vise bien souvent la violence faite aux femmes. C'est que sa vision politique est plus séduisante dans la figure de la femme dans l'histoire de l'art pour en donner à voir le non-dit. Par exemple, *Femmes passives, femmes faciles* (2000)¹⁴⁷ (fig. 147), cette image est empruntée aux célèbres images d'Ingres dont les hammams et les harems présentent des odalisques, baigneuses et autres concubines aux chairs alanguies, aux courbes appétissantes, esclaves attendant leur maître, telle *La baigneuse* (1808) (fig. 148) vue de dos. En donnant un regard critique sur notre appartenance sexuelle, elle attribue la dignité du genre féminin.

¹⁴⁵ Texte au pochoir et prises électriques, 2007, Galerie Cahppe, Paris 18^e, photographie Christophe Genin.

¹⁴⁶ Bernard Fontaine, *Graffiti : Une histoire en images, op.cit.*, p. 76.

¹⁴⁷ D'après Ingres, de la série *Muses et Hommes*, Paris 20^e, Photographie Philippe Zénatti.

Cependant elle ne prône pas d'idées extrêmes, car ce qu'elle suggère n'est qu'un autre rapport entre hommes et femmes en en questionnant les modalités du vivre ensemble.

En finale, les séries *Miss. Tic Présidente* abordent la politique autrement. Autant *Muses et hommes* referait au grand genre à l'histoire de l'art, autant *Miss. Tic Présidente* se place dans l'espièglerie, ou le détournement ludique, en apparence du moins. Cette série commencée aux élections présidentielles de 1988, réitérée en 1995, 2002 et 2007, se donne comme un commentaire badin des programmes électoraux. Par exemple, *Miss. Tic présidente* (fig. 149), est provocateur. Il ne s'agit pas de s'opposer seulement au slogan nationaliste « la France aux Français » pour donner leur change aux Maliens venus à Paris, car cette phrase s'accompagne d'une femme à la noire crinière. Elle touche un point sensible de l'imaginaire national. Elle induit l'expression « Miss. Tic présidente » que cette campagne de collages en affichant ses positions antifascistes et anti-Front National, parce que nous pouvons voir un nombre important de marques, inscriptions, graffiti, affiches et pochoirs sur les murs de la capitale. Les slogans directs qui commencent l'attention dans la rue sont toujours polémique. Mais la conception politique de Miss. Tic était atypique, parce qu'elle ramène pour l'essentiel à un désir d'union.

Le travail de Miss. Tic ne se confine pas au seul espace urbain. Elle expose en galerie dès 1986, en participant à l'exposition *Pochoirs* à la galerie du Jour-agnès b. Elle expose chez Jean-Marc Patras. Elle noue des relations privilégiées avec certaines galeries, tout en continuant d'affirmer la libération de sa création et de son action. Elle s'ajoute une importante collection de toiles, et une longue liste d'expositions personnelles en galerie. Ses nouveaux pochoirs comme *Le pouvoir ne protège pas, il se protège* (2004) (fig. 150)¹⁴⁸ dans lequel une femme est couchée en chien un fusil, critique la loi. En général, ces travaux sont réalisés dans le cadre d'exposition en galeries et elle les applique sur des bâtiments publics ou privés avec autorisation. Il faut alors changer de stratégie : désormais Miss. Tic ne sort plus ses bombes qu'avec parcimonie, et sur autorisation.

Comme tous les pochoiristes dans les années 80, elle officie également dans les rues cossues du Marais¹⁴⁹. Miss. Tic a ainsi réalisé, avec l'accord de la mairie du 20^e arrondissement, la série *Muses et hommes* qui offre au regard des passants une relecture des plus grands tableaux de l'histoire de l'art. De même, on peut encore voir sur les murs des 5^e et

¹⁴⁸ Encre aérosol sur toile, 150x150cm, exposition *Miss. Tic Attack*, Galerie Fanny Guillon-Lafaille, Paris 8e

¹⁴⁹ Samantha Longhi et Benoit Maitre, *Paris Pochoirs*, op.cit., p. 50.

13^e arrondissements quelques-uns des pochoirs qu'elle avait bombés à l'invitation de l'association Lezards de la Bièvre¹⁵⁰.

Jef Aérosol

Jef Aérosol, ses influences sont Andy Warhol et Ernest Pignon-Ernest, « J'ai eu la chance de rencontrer et d'exposer avec lui. »¹⁵¹ dit-il. Il s'essaie depuis l'adolescence à différentes expériences artistiques, comme le copy art (ou électrographie) encore nommé photographisme, alors très en vogue. En 1982, il commence son premier pochoir à Tours en peignant des rats, des chauves-souris et des cafards, puis des visages dont son autoportrait au photomaton, devenu célèbre, et le montrant expressif, grimaçant, hurlant, associant souvent un titre à l'image¹⁵². Il monte sa première exposition personnelle de copy art en 1984 et en 1986, montrant son œuvre de pochoirs dans un bar du 11^e arrondissement. (fig. 151)

Jef signe d'abord simplement « Jef » à Tours en 1982, puis il y adjoint le mot « Aérosol ». Aujourd'hui, les travaux de Jef Aérosol sont indissociables de sa fameuse « flèche rouge » à la manière d'une seconde signature. Elle est devenue de plus en plus récurrente dans son travail jusqu'à devenir sa marque de fabrique. En 1985, il rencontre à Paris Miss. Tic, Blek le Rat, Speedy Graphito, Jérôme Mesnager, et tant d'autres. Jef fait également éclater des bombes verbales, en français ou en anglais. Un simple mot, une expression une courte phrase : autant de slogans, de propositions d'action, de rythmes, comme des titres de *rock songs*¹⁵³. Chaque artiste est différent en termes de sources d'inspiration et de styles alors même qu'ils utilisent tous le pochoir. Mais ils travaillent dans des quartiers semblables et réalisent des œuvres collectives dans le cadre de projets officiels. Jef fait un travail soigné :

« Je revendique l'élégance. Une certaine délicatesse tout au moins. C'est peut-être « old school », mais pratiquer l'art de la rue c'est aussi cultiver un certain savoir-vivre... pour et avec les autres. Et puis, bien sûr, il y a aussi l'humour, la distance, l'autodérision, mon grand écart permanent entre le « peace and love » hippie et le « no future » punk : [...] C'est avant tout un esprit. Bien sûr, je suis très « wildien »

¹⁵⁰ Stéphanie Lemoine et Julien Terral, *IN SITU : Un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*, op.cit., p. 140.

¹⁵¹ Eleanor Mathieson et Xavier A. Tàpies, *Street Art : Portraits d'artistes*, op.cit., p. 104.

¹⁵² Samantha Longhi & Benoît Maître, *Paris Pochoirs*, op.cit., p. 58.

¹⁵³ Patrick Le Fur, *Jef Aérosol*, Critères Editions, 2009, p. 17.

et j'ai toujours été attiré par le style et l'attitude. Lorsque, encore gamin, je vois pour la première fois des photos de Dylan, des Stones ou des Kinks, je ressens une émotion esthétique qui ne m'a pas quitté depuis ! La période 65-75 fut importante à cet égard : héritage des Teddy Boys, puis classe des Mods, etc. C'est aussi l'époque d'événements marquants : mai 68, les festivals (Monterey Pop, Woodstock, Wright...) »¹⁵⁴.

Comme *CHUUUTTT !!!* (2011) (fig. 152), Jef crée souvent des portraits de personnalités comme Elvis Presley, Gandi, Lennon, Hendrix, Basquiat, Serge Gainsbourg, Dylan, Robert Musil, Amália Rodrigues, etc. Mais une grande partie de son travail est consacrée aux anonymes de la rue. Au-delà de leur âge, origine ou condition sociale, voici une grande galerie d'hommes, de femmes et d'enfants, de stars du rock, du cinéma, de la littérature ou de la politique. Nous évoquerons aussi l'importance du mot dans le travail de Jef Aérosol, mot qui constitue plutôt une seconde esthétique, un jeu texte/image, une référence aussi à la signalétique urbaine qui est la flèche rouge.

Et il peint sur les murs de nombreuses villes: à Paris, Lyon, Lille, Nantes, île de Ré, Orléans, Tours, Londres, Lisbonne, Venise, Rome, Amsterdam, Chicago, New York, Los Angeles, Bruxelles, Zurich, Barcelone, Pékin, Tokyo, Palerme, Athènes, Istanbul, Belfast, Dublin, etc. Il a même collé son désormais légendaire « Sitting Kid » sur la Grande Muraille de Chine (fig. 153)¹⁵⁵. Les enfants dont son célèbre *sitting Kid*, pensif et riche de possibilités, sont presque un *alter ego*.

Aujourd'hui, ses travaux sont visibles dans de nombreuses expositions, festivals, salons d'art, ventes publiques et événement internationaux, et il est représenté par plusieurs galeries en France et à l'étranger¹⁵⁶. Il a participé au film de Nicolas Engel, *La Copie de Coralie*. Et un

¹⁵⁴ Cité par *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁵ « Sitting Kid » a fait à Tokyo (2009), à Rome (2008), à Zurich (2009), à Bruxelles (2008), Panda and Kid à Chengdu (chine 2009), à Mont-Saint-Michel (2011)

¹⁵⁶ En 1986, il a exposé ses « pochoirs » dans la galerie Agnès b. à Paris. En 2009, a réalisé une performance au Zebra Festival en Chine. Il a également réalisé une fresque sur la façade du musée Robert Musil à Klagenfurt (Autriche), en novembre 2010. Il a exposé au Musée des Avelines (Saint-Cloud) en 2011 et a réalisé l'exposition « Babel » au Palais des Beaux Arts de Lille en 2012, « No man's land exposition » à l'ambassade de France à Tokyo de novembre 2009 à février 2010. Une grande exposition rétrospective a été organisée par la galerie Magda Danysz dans la collégiale Saint Pierre Le Puelier, à Orléans de juin à juillet 2012.

En 2011, Jef a réalisé au Centre Beaubourg à Paris, son plus grand pochoir (350 m²) intitulé « Chuuuttt !!! » et situé à la place Stravinski, face à la fameuse fontaine Tinguely près du Centre Georges Pompidou. Parmi les autres fresques de grand format réalisées par Jef, il y a : « Miossec » (Brest), « Hendrix » (La Louvière,

film sur Jef Aérosol, réalisé par Manuela Dalle en 2009, dans la série l'Art et la Manière est consacré au travail et aux influences de Jef. D'avril à mai 2010, Jet a également réalisé une grande fresque décor à Bruxelles pour le film de Martin Provost avec Yolande Moreau « Où va la nuit ».

Jérôme Mesnager

Pour parler de lui, il faut dire que ses parents habitaient au-dessus d'un atelier d'artistes où se croisent Pignon-Ernest, Ben et Fromonager. Stimulé par leur exemple, Jérôme peint ses premières toiles¹⁵⁷. A cette période, il a donc accompagné le mouvement d'art urbain parisien comme Blek le rat, Miss. Tic, Jef Aérosol, Némoto et la Figuration libre au début des années 1980. Il sera même l'un des premiers à voir ce dernier coller ses images de Rimbaud chez Ernest Pignon-Ernest. Mais il ne s'est pas inspiré des techniques au pochoir d'Ernest Pignon-Ernest. Jérôme Mesnager esquisse son double en quelques coups de peinture blanche.

En 1983, il invente l'Homme en Blanc, qui est « un symbole de lumière, de force et de paix ». Cette silhouette blanche est aussi appelée, « corps blanc » ou « l'homme Blanc ». L'homme réduit à sa plus simple expression. Un homme nu pour revenir à l'essence même des sentiments et des actions. En 1990, Jérôme Mesnager rencontre Jean-Pierre Le Boul'ch, dans l'immeuble où il vivait. Il expose une série de palissades sur le thème des combats à la galerie Loft, qui édite un catalogue.

Il voyage comme d'autres artistes dans l'art urbain, à l'étranger, mais par sur invitation. Jérôme Mesnager a reproduit son homme blanc à travers le monde entier comme en Inde, en Chine, sur les murs de Paris. En 1995, il réalise une grande peinture murale rue de Ménilmontant, dans le XXe, « C'est nous les gars de Ménilmontant » à l'angle de la rue de Ménilmontant et de la rue Sorbier. Vivant dans ce quartier nord de Paris, l'artiste y a beaucoup œuvré, allant jusqu'à recouvrir de nombreux murs à Belleville (fig. 154).

Ensuite, Jérôme Mesnager fait des tableaux sur toile. Il serait libre de tout circuit marchand, dans la rue. Jérôme Mesnager est donc touché par la volonté d'un art accessible à tous. Il participe à des projets connexes tels que des pochettes d'album pour La Rue Kétanou. Comme

Belgique), « Ray Charles & Otis Redding » (La Rochelle), « MIN » (Lille), et « Electric City : Basquiat, Warhol, Haring » (Le Havre)

¹⁵⁷ Stéphanie Lemoine et Julien Terral, *IN SITU : Un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*, op.cit., p. 139.

une toile commandée par le musée Roland-Garros, *Le corps Blanc sur terre battue* et *Couverture des 100 ans du journal l'Humanité*, grace à son geste humoristique, ses hommes jouent dans la ville.

Par ailleurs, En 2005, Jérôme Mesnager s'inspire du *Printemps* de Botticelli, du *Radeau de la Méduse* de Gericault, et de *La création d'Adam* de Michel-Ange, d'abord sur palissade puis sur bois. En 2006, Jérôme réalise une série de toiles inspirées par l'art nouveau et l'art déco (fig. 155) : « De retour à l'atelier, j'entreprends sur toile une série de peintures inspirées par l'art nouveau, déclinant les hommages à la sculpture, la peinture et l'architecture 1900, un vrai plaisir »¹⁵⁸. La même année, il s'attaque à l'hôtel des Académies et des Arts à Paris et envahit l'espace avec ses Corps blancs. Les personnages de Jérôme Mesnager sont peints sur les murs tendus de papier peint effet toile brute.

Pour finir, Jérôme Mesnager collective les autres artistes dans l'art urbain. Il s'associe souvent avec Némò, dont le personnage fétiche est la silhouette noire d'un homme en imperméable coiffé d'un chapeau¹⁵⁹. Pour le salon de l'Art contemporain, il peint sur la place de la Bastille avec Némò. En 2007, Avec Gérard Faure. Jérôme Mesnager collective avec « Mosko et associés ». Ils réalisent une série de palissades, rencontre de l'homme et de l'animal, mais aussi de techniques picturales. Ces peintures seront présentées au restaurant *l'Emile*, puis à la galerie *Ligne 13*, ensuite au restaurant *le Park* à Boulogne, avant de partir à l'Ile de Ré suite à l'invitation par Georges Michel Kahn pour exposer dans sa galerie.¹⁶⁰

Mosko et associés / Nemo

Ces artistes ont commencé à peindre à la fin des années 80. En 1995, Nemo est invité par la Mairie de Paris à réaliser un mur peint sur un pignon de la rue de Ménilmontant. Le mélancolique Nemo est une autre figure historique du quartier. Habitant rue de la Mare, il intervient rue des Envierges, rue Henri-Chevreau, rue des Maronites, rue des Couronnes, boulevard de Belleville (fig. 156). Il choisit le personnage de Little Nemo issu de la bande dessinée mythique de Windsor McCay, dont le premier épisode date de 1905. Il affiche le même air songeur et étonné, un brin triste dans son lit, affublé d'un parapluie et d'un ballon

¹⁵⁸ *Il court toujours... 25ans: Jérôme Mesnager*, Grenoble : Critères, 2008, p. 66

¹⁵⁹ Sous la direction de Paul Ardenne Textes de Marie Maertens, *100 artistes du street art*, op.cit., p. 58.

¹⁶⁰ *Il court toujours... 25ans: Jérôme Mesnager*, op.cit., p. 75.

rouge. En 1996, Nemo part en Bolivie, invité par le maire de Bogota à intervenir dans sa ville. À son retour, Nemo continue de peindre les murs de Belleville et Ménilmontant¹⁶¹.

Nemo s'entoure toujours de papillons, de chats et de ballons rouges (fig. 157). Il est sociable, aussi et acte en collectif, parce qu'on l'a souvent vu avec le bonhomme blanc de Jérôme Mesnager, et il fréquente à l'occasion le bestiaire des Mosko. Il lui arrive également de partir en voyage, puisqu'on le retrouve sur les murs de Lisbonne, Bogota, Tokyo, etc. Il est partout où la ville s'étiole et s'effondre.

Comme dans le travail collectif de Mosko & Associés et Jérôme Mesnager (fig. 158), les deux membres de ce collectif agissent dans le quartier de la Moskova, qui jouxte la petite ceinture dans le 18^e arrondissement, frappé d'un mal somme toute commun. On veut le démolir pour le remettre à neuf. Les mosko ont alors l'idée de peindre sur les bâtiments murés des pochoirs capables d'en réfuter l'aspect sinistre. La Moskova devient ainsi un zoo urbain où girafes, hippopotames et gazelles, comme autant de figures totémiques, protègent les murs promis à la destruction. Leur iconographie bestiaire s'adapte aux friches ayant l'allure de jungles. Leurs supports de prédilection pour apposer les animaux colorés sont les fenêtres murées, les façades aveugles, les devantures de boutiques à l'abandon. Sans être un collectif militant, Mosko et associés interagissent avec son environnement et revendique le fun et le plaisir. C'est dans le quartier de la Moskova que tout commence, puis leurs pochoirs se multiplient dans les rues des 19^e et 20^e arrondissements, le long de la ligne de bus 60 notamment. Leurs œuvres sont devenues plus colorées, avec fleurs, végétation, et sont entièrement dévolues au travail de rue.

Nous n'avons pas relevé les problèmes inhérents à chacun de ces artistes, nous avons tenté une classification des œuvres de Jérôme Mesnager, Mosko et associés, et Nemo. Ils utilisent des manières différentes. Mais par les projets officiels, ils travaillent collectivement souvent dans la rue. Leurs figures simples jouent dans la ville dont elles rénovent les vieux quartiers. A cette période, les artistes semblaient favoriser le renouveau des expressions urbaines spontanées et sauvages dont l'effervescence secoue la scène artistique urbaine.

Il s'agit de savoir si tel ou tel artiste est digne des expositions et des commandes qu'il a, si les collections des musées doivent acquérir ou continuer d'acquérir telles ou telles œuvres, si telle commande publique réalisée aurait dû être faite, si l'engouement critique pour telle ou

¹⁶¹ Samantha Longhi & Benoit Maitre, *Paris Pochoirs*, op.cit., p.128.

telle sorte de production est justifié¹⁶². Ces intérêts ont débuté en galerie, par divers projets officiels et commandes commerciales.

2.2.4. Les projets officiels et les commandes

Le pochoir a su fédérer autour de sa technique un véritable mouvement international dont le terrain d'application se situe entre la rue et l'atelier. Son potentiel est immense. Cela est démontré dans l'exposition intitulée *Vite fait bien fait* qu'Agnès b. organise dans sa galerie du Jour à Paris, en 1986.¹⁶³ Il est à la fois alternatif et grand public, digne des plus grandes galeries d'art. Pourquoi certains street artiste refusent-ils d'exposer en galerie, considérant que leur travail dans la rue est antinomique avec les requis de la galerie? L'artiste Nemo dit :

« L'expérience graphique ne se résume pas aux œuvres picturales qui se réalisent et s'admirent tranquillement à l'intérieur de lieux clos, protégés et dédiés à l'usage d'un certain regard. L'extérieur existe bel et bien ; il offre une myriade de territoires suspendus au temps, des brèches éphémères mais sans cesse renouvelées, qui permettent l'expression publique d'une créativité graphique ; d'une liberté et d'une humanité. Et d'une résistance active toujours aussi nécessaire »¹⁶⁴.

Les années 80 voient les ventes aux enchères spécialisées en art urbain se multiplier. Les pochoiristes entrent donc au cœur du marché de l'art avec les marchands et les mécènes.

À la fin des années 80, beaucoup de choses ont changé. Le projet du musée du graffiti au château de Joreau est définitivement abandonné. La galerie Saint-Claude ferme ses portes et la galerie Christophe de l'avenue Matignon ne résiste pas à la crise et ferme au début des années 90. En 1987, Arnaud Brument rencontre le directeur de la galerie Christophe, qui le conseille et le soutient dans son projet d'ouvrir une galerie spécialisée en art urbain dans le 16^e arrondissement. Eric de Ara Gamazo organise en 1992 *L'art Vif*, au Centre Pompidou, une exposition de ses photos tirées sur bâches dans des formats de trois mètres de haut. Elle est sponsorisée par la marque Kodak.

¹⁶² Yves Michaud, *L'art crise de l'art contemporain*, op.cit., p. 78.

¹⁶³ La jeune galerie du Jour-agnès B., Polaris, Christophe, mais aussi la galerie Daniel Templon ouverte depuis 1966.

¹⁶⁴ Samantha Longhi, *Stencil History X*, op.cit., p. 108.

Le site américain *Wooster Collective*, créé en 2001, et le site Paris Pochoirs, créé par Michel Longh et sa fille Samantha en 2003, font référence à ces travaux avec plus de cinq mille photographies de pochoirs en ligne ainsi que des interviews d'artistes en français et en anglais. Ces différents sites internet au graphisme primitif permettent alors d'être ouverts sur l'actualité de la planète entière et de découvrir, échanger, dialoguer et même collaborer. Depuis le début des années 2000, l'intérêt de certains universitaires et critiques d'art pour le mouvement du graffiti art, et tout particulièrement le pochoir, a eu pour conséquence plusieurs études sur ce genre. En 2001, le SEL à Sèvres sollicite Arnaud Bruement pour monter une exposition collective non commerciale présentant les artistes de sa collection comme Speedy Graphito, Nemo, Jérôme Mesnager, Gérard Zlotykamien, Frankie Boy, Raphaël Gray, etc¹⁶⁵. Mais Blek le Rat dit,

« Si je travaille dans la ville, c'est parce que la rue est le seul endroit vivant pour exposer son travail. Les autres sont des lieux morts. Je veux parler des galeries et des musées, de tous ces lieux où l'on emmagasine de l'art et qui sont d'une autre époque, d'un autre âge »¹⁶⁶.

Si les motivations diffèrent, le passage de l'autre côté du mur apparaît pour beaucoup comme une étape obligatoire dans leur processus artistique. De plus en plus de jeunes artistes issus de la rue investissent néanmoins les bastions artistiques traditionnels. L'émergence de galeries spécialisées vient confirmer cette vitalité et ce regain d'intérêt. Nous oublions souvent que l'exposition est influencée par la perspective politique et contrôlée par le pouvoir. Déjà, dans les années 80, le marché artistique s'était un temps emballé pour certains peintres de rue avant de les sacrifier sur l'autel de la rentabilité. Malgré l'illégalité qui pèse sur leurs pratiques, bon nombre d'artistes urbains se retrouvent à nouveau aujourd'hui portés sur le devant de la scène. Beaucoup de ces artistes jouent sur les deux tableaux.

Il faut souligner que, même si ses collaborations à des expositions ou des performances collectives seront nombreuses, ces artistes ne feront jamais partie d'aucun collectif comme *crew* ou graff. La mode du pochoir urbain fleurit ensuite au milieu des années 80. Apparaissant le plus souvent dans les environs de lieux d'art, des quartiers du Marais et de

¹⁶⁵ Samantha Longhi & Benoît Maître, *Paris Pochoirs, op.cit.*, p. 104.

¹⁶⁶ Stéphanie Lemoine et Julien Terral, *IN SITU, op.cit.*, p. 110.

Beaubourg, le Centre Pompidou ouvrant ses portes en 1977, le pochoir véhicule des valeurs de liberté et de gratuité, parfois teintées d'autopromotion¹⁶⁷.

Les artistes urbains utilisant l'acrylique ou le pochoir comme Jérôme Mesnager, Nemo, Miss. Tic et Mosko et associés, qui travaillent dans le quartier très populaire et multiculturel de Belleville, situé dans le 20^e arrondissement de Paris. Non seulement pour défendre ce quartier mais également pour laisser libre cours à leur imagination, ils investissent ces quartiers en pleine restructuration, une démarche sociale et engagée s'affirme chez ces artistes.

En 2001, Miss. Tic a ainsi pu réaliser, dans le 20^e arrondissement, les projets comme la série de *Muses et hommes* et de *Miss. Tic Présidente*. De même, les festivals se multiplient : *Lézards de la Bièvre* dans le 5^e arrondissement, *Kosmopolitie* à Bagnolet en 2004-2005. Autant d'initiatives qui permettent à l'art de rue de sortir de l'illégalité. Peuvent-ils librement exprimer leurs idées malgré le caractère commandé de l'intervention? Miss Tic explique :

« Pour « *Muses et Hommes* », j'ai eu une totale liberté de création. C'est un projet que j'ai moi-même initié, mais après l'avoir accepté, la mairie du 20^e arrondissement a tout mis en œuvre pour m'aider à trouver les moyens de le produire. Plusieurs entreprises commerciales m'ont également soutenue. Dont la société Ricard et les laboratoires photographiques Smith »¹⁶⁸.

Ces commandes institutionnelles peuvent déchoir le muralisme officiel et simple, parce que la commande impose plusieurs principes aux artistes¹⁶⁹. Elle a fait *Après des histoires à dormir debout, des histoires à coucher dehors* (fig. 159), Réunions de chantier, à Lyon en 2007. Pendant que Miss. Tic travaille, les conseillers de la Ministre n'ont pas discuté les contenus qu'elle proposa. Mais n'a-t-elle pas considéré inconsciemment leurs attentes pendant son processus de création ? Un exemple d'art populaire, *Léo Ferré* (2007) (fig. 160)¹⁷⁰ sur les murs de la résidence d'étudiants Léo Ferré, montre simplement un renouveau urbain dans la vieille ville. Comme les muralistes, elle représente la présence de la vie et réarrange la trace

¹⁶⁷ Samantha Longhi, *Stencil History X*, op.cit., p. 8

¹⁶⁸ Stéphanie Lemoine et Julien Terral, *IN SITU*, op.cit., p. 106.

¹⁶⁹ « Considérer la question du logement comme un enjeu civique et non politique, qui l'impliquait comme citoyenne dotée d'une conscience éthique, ayant elle-même connu la précarité ; Œuvrer comme artiste autonome, et non comme propagandiste chargée de la « com » d'un gouvernement ; Garder sa liberté de parole et de création ».

Christophe Genin, *Miss. Tic : femme de l'être*, op.cit., p. 156.

¹⁷⁰ Léo Ferré, (2007), création de Miss. Tic, peinture murale exécuté par Christophe Gabriel, Orly, résidence universitaire, Photographie Corinne Guidal.

d'une vie publique dans l'espace du public en reflétant les problèmes de la vie culturelle, politique, et sociale. Dans le cadre de ces activités, certains théoriciens redéfinissent les artistes français par l'art public. Mais ce mouvement artistique change-t-il vraiment la qualité de la vie publique ? Comme *Leo Ferré*, l'œuvre d'art officiel commandée par le gouvernement, un projet artistique, et les galeristes collectifs, peut ressembler à l'art public. Parce que cette grande fresque monte en continu que l'art public reflète certains sens et forme, et que l'art public cherche un point de tangence. L'artiste semble désigner ce qu'il considère comme étant la culture du public.

Ce genre ambigu, l'art public, est souvent utilisé par les pays qui connaissent une situation politique complexe comme la Corée du Sud. Les raisons sont diverses mais très compliquées en cas de problèmes politiques, de conscience sur l'art des politiciens et de la loi, et de phénomène de bipolarisation des idées. C'est d'abord du fait de la conscience du politicien du gouvernement que certains l'utilisent de manière calculée dans le cadre d'un divorce idéologique. Ainsi, la Corée du Sud a accepté ce phénomène comme étant un genre d'art contemporain réalisé avec l'aval du gouvernement.

En Corée, l'art public a débuté par l'établissement d'un droit que l'État a établi par une loi spéciale « le 1% décoratif » sur les œuvres d'arts plastiques en 1980. C'est-à-dire, l'obligation pour les collectivités territoriales d'engager cette fraction du budget de la construction de leurs bâtiments publics à la production d'œuvres pour ces derniers. En 2000, l'État a introduit l'art public qui se distingue par deux systèmes : le premier est une loi spéciale : « le 1% décoratif »; l'autre se réalise par l'obtention d'une subvention pour un projet par des curateurs. Le but de l'art public coréen est de faire renaître la culture et d'activer les échanges par l'art. Ainsi, les artistes redécouvrent la vie et l'histoire du site, et représentent la valeur et l'aspect de cette région. Alors, l'art public coréen s'efforce d'amener un progrès culturel. Cependant, les régions sélectionnées par *Art&City*, couvrent des zones pauvres où se trouvent des villages isolés, ou des zones de rénovation. Mais les formes d'art public coréen montrent des manières et des matières artistiques diverses, au-delà du muralisme simple.

L'art public peut décider de la qualité et la durée de vie de l'œuvre par la communication avec les utilisateurs, mais il disparaît progressivement dans l'indifférence de l'entourage comme dans la rénovation de la zone. Il propose des thèmes divers pour représenter notre vie et multiplier les expériences dans des lieux différents, populaires. L'art public contribue à donner à la ville son épaisseur historique, à l'historiciser, à rythmer son développement. Nous devons donc penser que l'art public doit croiser différentes sources : les inventaires

institutionnels, les catalogues des Symposium de la sculpture, quelques livres et études universitaires et la mémoire des artistes eux-mêmes. Mais, avec un pays ayant une démocratie immature, l'art public coréen a des limites à savoir comment l'art public peut représenter librement les problèmes de la vie culturelle, politique, et sociale des publics et contribuer à produire leur culture majeure. L'art public dans la ville aujourd'hui est plus difficile. Spécialement, l'intervention du gouvernement et des géants de l'art réprime souvent l'expression artistique libre pour des artistes qui sont sensés refléter les problèmes de la vie culturelle, politique, et sociale. Le danger est de limiter et fixer les idées a priori libres des artistes, comme les limites du muralisme. Avant tout chose, il n'existe aucune recherche créative digne d'être classée dans l'art public. Et ce n'est pas un mouvement définissable d'un point de vue stylistique ou conceptuel.

Nous ne pouvons pas donc ignorer la situation politique de chaque pays, mais il est difficile de véritablement la prendre en compte dans notre étude. Aujourd'hui, les formes d'art de la rue sont similaires au développement de chaque pays malgré les différences historiques de l'art urbain et la permissivité de l'autonomie artistique. Nous sommes très préoccupés par cette dernière. Nous devons donc marquer l'arrière-plan du début du mouvement artistique français dans l'art urbain. Nous ne devons pas non plus confondre l'art public et les autres formes de l'art de la rue avec ce mouvement artistique français dont le contexte est différent.

Yves Michaud explique les réflexions avancées sur la culture, depuis les années 60, dans la société capitaliste et qui ont abordé à plusieurs reprises le sujet de l'art contemporain et de sa valeur aussi bien esthétique que sociale.

« Les thèmes de la société postindustrielle, de la société de consommation et de communication, de la dépolitisation et de la fin de l'idéologie, ceux de la crise de la culture à travers contre-culture et entrée dans la postmodernité se mêlent dans ces analyses de niveau inégal. Certaines relèvent du journalisme culturel, d'autres de l'essayiste politique et sociologique, d'autres de la philosophie de la culture »¹⁷¹.

L'artiste poursuit en toute liberté sa démarche en dehors des contraintes de la connaissance et de l'action et d'une manière délibérément subjective dans la rue. La pratique de l'idéologie ou de la mythologie personnelles, ou de la performance constitue une bonne illustration de cette autonomie de l'art contemporain, mais les démarches expressives de l'expressionnisme

¹⁷¹ Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, op.cit., p. 108.

abstrait, les décisions individuelles des producteurs de readymades ou de boîtes *Brillo*, ou l'art expérimental extrême en sont autant d'exemples. Cependant, on doit remarquer une autre partie qui touche un domaine du graffiti. En considérant la récupération et la commercialisation capitaliste de la culture moderniste avec tous ses dangers, désormais les styles de vie et les valeurs du contre-capitaliste minent les valeurs d'intégration politiques et culturelles et agissent de manière subversive sur la vie quotidienne. Ce ne sont pas les implications politiques, ni les réflexions sur les mécanismes de légitimation du capitalisme avancé, mais les arguments utilisés pour critiquer l'art contemporain qui se constitue en nouveau genre, et le street art aussi.

L'attitude des graffitis dans la rue est-elle oisive pour représenter critiquement notre société et pour résister à la norme sociale et artistique? Pourquoi ce mouvement est-il magnifique et innovant dans l'art contemporain, alors même qu'il est traité d'art léger ? Depuis la fin des années 1990, une certaine jeune génération de graffitis apparaît avec de nouvelles techniques et critiquent froidement ce problème. Leur succès est de courte durée, au début des années 1990, la crise du marché de l'art marque un coup d'arrêt à l'euphorie de la scène parisienne. De grands artistes que nous avons déjà étudiés, travaillent les commandes officielles dans les quartiers pauvres ou dans la ville, dans le cadre de rénovations. Ils gardent un champ d'action libre. En Asie et dans d'autres pays, les projets officiels font appel à des artistes qui ne viennent pas de la rue, et qui peignent en harmonisant les opinions du commandeur et du public.

En la présentant souvent associée aux expositions de graffitis, la rue parisienne est de plus en plus remplie de tags ou de graffiti *writing* parce que Futura 2000, et d'autres graffeurs new-yorkais très populaires, arrivent en France au même moment. Jack Lang s'empare de la polémique et décide d'organiser *Graffiti Art*, une exposition collective montrant pour la première fois en France dans un cadre officiel et institutionnel la scène graffiti française et internationale: Futura 2000, Blade, Crash, Skki@, Ash, etc¹⁷². Une telle situation a plutôt engendré des effets négatifs. Malgré le développement d'une véritable scène artistique, cette nouvelle décennie engendre répression et récession parce que le gouvernement a commencé à effacer les graffitis. Par exemple, dès 1986, la Mairie de Paris lançait l'OLGA, Organisation de Lutte contre le Graffiti et l'Affichage sauvage.

¹⁷² Céline Remechido, Michel Chanaud, *Paris, De la rue à la galerie, op. cit.*, p. 9.

En dépit du fait que de nombreux artistes soient poursuivis par la justice et que leurs œuvres aient été effacées par l'OLGA, Jean Tiberi, maire de Paris à partir de 1995, décide peu avant la coupe du monde de football de 1998 de nettoyer totalement les rues de Paris. En 1999, le nettoyage de la ville est délégué à une entreprise privée. Cette entreprise nettoie toutes les façades à hauteur de quatre mètres et les maintient propres en enlevant les nouveaux tags. Paris est immaculée.

Cependant le monde de l'art livre une lutte durable à ces images de la rue. C'est-à-dire qu'après l'euphorie de la deuxième moitié des années 80, le début des années 90 coïncide avec une crise du marché de l'art qui ne prendra jamais vraiment fin. Par exemple, en 1984, Gérard Zlotykamien se voit infliger une amende de 600 francs pour un de ses Ephémères, mais paradoxalement pas n'importe lequel, puisqu'il s'agit de celui peint sur la Fondation Nationale des Arts Plastiques et Graphiques qui lui a pourtant acheté des œuvres.

Comme nous l'avons déjà mentionné, le contexte américain est, il est vrai, différent de celui de l'Europe. Yves Michaud nous en dit plus :

« C'est le temps de l'embourbement vietnamien commencé vers 1962, devenu catastrophique à partir de 1965 et qui s'achèvera sur une défaite entérinée lors des accords de paix de 1973. C'est l'époque de la contestation étudiante et du développement de la contre-culture dans l'après-1968 comme hippys, gauchisme et mouvements alternatifs. Dans ces mêmes années, l'Europe demeurerait, elle, sous le signe de la guerre froide. Les mouvements terroristes gauchistes ou maoïstes y étaient forts. L'idée d'un changement politique radical était vivace et les projections utopiques aussi. Le temps n'était pas venu du désenchantement des avant-gardes »¹⁷³.

Ce que montre Thomas Crow sur le cas de la vie artistique française, c'est aussi que ce public, dès le début, n'est rien de statiquement défini : il est ce que représentent les différents discours en conflit, discours avec lesquels, en retour, telle ou telle partie du public s'identifie. Différents groupes sociaux s'approprient donc différentes formes de représentation picturale. La présente discussion touche à la corrélation entre modernisme et passage à l'art sous le contrôle du public¹⁷⁴. Mais le point le plus important, est que l'analyse de Thomas Crow sur

¹⁷³ Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, op.cit., p. 123.

¹⁷⁴ Cité par *Ibid.*, p. 230.

la vie artistique française s'applique à l'art contemporain américain qu'il avait souvent défini comme l'avant-garde américaine. Mais on pose la question critique dans le contexte du problème esthétique et le courant d'avant-garde français. Parce que le street art d'aujourd'hui est devenu international, mais les bons artistes acceptent l'esprit d'avant-garde français.

Au début des années 2000, les pionniers de l'art urbain à la française retrouvent une place dans l'espace public et sur le marché de l'art. Comme Ernest Pinon-Ernest, Blek le rat revient sur le devant de la scène en travaillant sur des affiches découpées, peintes au pochoir et, comme à ses débuts, à taille humaine. Cette nouvelle technique lui permet d'intervenir d'une manière moins risquée vis-à-vis de la loi et sera largement exploitée lors de ses campagnes en faveur de la cause socio-politique. En 2002, il soutient le mouvement contre la guerre en Irak en collant des centaines d'affiches d'un soldat américain à Paris. Il commence également à s'engager en faveur des personnes défavorisées, soit à travers le portrait d'un jeune mendiant ou celui d'un sans-abri dans un sac de couchage avec son chien, à Paris, mais aussi dans le monde entier : Blek le Rat, *Mendiant, Paris 11^e*, 2005 (Voir fig. 132) et Blek le Rat, *L'homme à la tête d'ordinateur*, Paris, 2007 (Voir fig. 133).

Comme l'intérêt social de Blek le rat, un nouveau type d'artistes urbains commence alors à apparaître dans les rues de la capitale en présentant une nouvelle approche démontrant plus d'intérêt critique sur leur société. Invader pose sa première mosaïque dans le 11^e arrondissement, une approche inédite de l'art de rue qui marque sa différence et le met à l'abri de tout nettoyage. Avec Invader, Zevs et André, le terme « street art » apparaît, qui désigne l'ensemble de ces pratiques et rend l'appellation « art urbain » un peu désuète. Le collage d'affiches et de stickers, moins risqué au regard de la législation et des peines encourues, devient le moyen d'expression le plus répandu dans les rues à partir de la fin des années 1990¹⁷⁵.

L'acte de réaliser un pochoir, de prendre une bombe de peinture et de poser son œuvre sur les murs est en soi un acte politique, puisque la réappropriation de la cité par ses citoyens est un des éléments fondamentaux de la démocratie. Acte politique, d'autant plus significatif qu'il est interdit, et donc risqué de bomber les murs sans autorisation. Les artistes sont autant d'acteurs offrant leur vision des choses à tous, et font du public un récepteur et un commentateur des messages. Mais nous avons toujours appuyé les limites de l'expression extrême du contenu qui peut devenir la politisation, la propagande ou une attitude anarchiste,

¹⁷⁵ Céline Remechido, Michel Chanaud, *Paris, De la rue à la galerie, op.cit.*, p. 10.

et l'esthétisation de la forme qui peut devenir absente de sens et déchoir à la décoration. Cette remarque est nécessaire dans l'espace public.

Ce que les slogans de 68 peuvent avoir de valeur artistique, en dépit de l'expression politique, est l'expression humoristique et poétique, la couleur noir, et les mots ironiques sans expression directe. Les artistes français ne manquaient que l'image au pochoir, dont le sens n'était produit que par le texte en Mai 68 et les œuvres d'Ernest Pignon-Encrent. Blek, Miss. Tic, et Jef Aérosol ont investi brutalement Paris d'une génération spontanée de peintures murales très souvent associées à du texte. Les sérigraphies ont marqué les événements de 68, et, en miroir, 86 fut accompagnée par le pochoir de rue.

Ils réalisent des interventions publiques, destinées au public de la rue, avec une perspective critique invitant à réfléchir sur le système de l'art. La rue est devenue un espace d'expression à ciel ouvert qui permet toutes les libertés avec une audience illimitée. Les marchands et les mécènes réagissent. Au début des années 2000, le pochoir connaît une véritable renaissance. En 2002, Tristian Nanco publie chez Thames & Hudson *Stencil Graffiti*. En 2003, une exposition collective est présentée dans le squat du 59 rue de Rivoli, aujourd'hui fermé pour réhabilitation. En 2004, le Stencil Projet, Festival dédié au pochoir, est organisé par l'association Les mains dans les Poches, créée pour l'occasion, dans plusieurs sites parisiens : les puces de Saint-Ouen, la place des Fêtes, la place Sainte Marthe, le quai de Loire et la rue Desnoyers. Trois ans plus tard, en juin 2007, un nouveau festival, le Difusor, est organisé à Barcelone sous l'initiative de pochoiristes catalans, Schhh, Borbo et Coolture.¹⁷⁶ La jeune Magda Danysz ouvre sa galerie dans le quartier de la nouvelle bibliothèque François Mitterrand avec l'exposition *Urban Art*.

Nous avons remarqué que les artistes français reflètent l'essence même de l'œuvre d'art, liant l'état de l'*In situ* à l'esprit des graffitis plus anciens, à la différence des graffitistes américains. Contrairement à ce que le graffiti moderne désigne génériquement comme deux activités complémentaires, le tag et le graff ne sont pas une forme de l'expression libre, n'ayant ni style artistique, ni représentation de l'esprit de l'époque, malgré l'effet de mode de ce phénomène culturel contemporain. L'acte vandale, lui-même, inspire les artistes, mais pas le style de forme. Les artistes français s'emploient dorénavant à souligner la vocation esthétique des œuvres, destinées, non plus à provoquer les regards, mais à s'intégrer au

¹⁷⁶ Samantha Longhi, *Stencil History X*, op.cit., p. 25.

paysage urbain. C'est dans ce contexte que Denys Riout avait utilisé le terme de « picturo-graffiti ».

Avec l'air du temps des années 80 qui orchestre une mise en exergue des formes urbaines de sous-culture comme le tag, le graff, la fête de la musique carnavalesque, le genre street art explore en s'interrogeant sur les querelles esthétiques diverses dans le domaine artistique. On remarque encore que les artistes urbains des années 80, comme Zlotakamient ou Pignon-Ernest, se réfèrent, pour justifier leur anti-intellectualisme militant, aux mouvements avant-gardistes qui ont effectivement proclamé, en leur temps, un refus catégorique de la culture bourgeoise, tout comme Jef aérosol, Blek le rat, VLP, ou Jérôme Mesnager montrent une réaction anti-intellectuelle de la part de jeunes artistes qui prônent une ignorance désinvolte à l'égard des concepts véhiculés par les élites artistiques et font appel à leurs propres modes d'expression comme le rock, le jazz, le funk, ou la danse.

Il est réédité de nombreuses fois et initie toute une nouvelle génération. Le demande d'une attitude vraie de l'artiste apparaît : l'art ne doit pas être un moyen de gagner de l'argent ou de vendre une marque, mais doit faire réfléchir sur ce qui se passe vraiment dans notre vie et dans le monde, l'art doit donc viser à provoquer une réaction vers le changement, nécessaire dans la société de la consommation. Certains artistes présentent une approche plus critique sur la commercialisation de l'art et les galeries en montrant les querelles sociales. Pour que nous étudions les activités des jeunes artistes au début des années 2000 à nos jours, pour bien réaliser notre recherche, nous nous pencherons d'abord sur les artistes internationaux dans le mouvement du street art. Ensuite, nous analyserons les querelles provoquées, en posant des questions relatives à l'institution de l'art, et en approfondissant notre étude des expositions et des projets spéciaux. Enfin, par l'étude d'artistes rebelles qui montrent l'esprit propre aux graffitis, nous présenterons leurs activités artistiques et leurs idées critiques sur les artistes et le monde de l'art.

Quatrième partie

**Le mouvement international du street art : des
activités progressistes et rebelles**

Dans le chapitre précédent, nous nous sommes aperçus que le street art, illégal mais souvent « officialisé » des années 1980, s'était inscrit, au moins en France, à la limite du cadre théorique et institutionnel redéfinissant l'art contemporain, dans le voisinage des mouvements artistiques contemporains tels que le pop art, le land art, la figuration libre ou l'avant-garde dans l'art urbain. Nous avons, par ailleurs, étudié le statut d'œuvre d'art, à savoir comment le graffiti s'est placé dans l'art et quelle est sa valeur artistique dans la représentation de notre société, en quoi est-il une alternative à l'art contemporain. En même temps, nous avons fait remarquer que, quand le graffiti, dans la sous-culture ou la culture légère, est devenu un art, la limite entre le système de l'art et la société de consommation a été questionnée. Alors, nous avons clairement et continuellement séparé le graffiti *writing* du street art dans le cadre des graffitis : pour le graffiti *writing*, nous avons déterminé qu'il présente les limites conditionnées par l'art, en général, représente justement un monde fermé et intérieur malgré le fait qu'il soit rebelle à la société et qu'il ait abordé des problèmes sur le cycle de sa commercialisation en galerie, et sur l'esthétisation de ses tableaux ; pour le street art, dès le début des années 1980, nous avons été conduits à une analyse plus approfondie de la critique et de l'approche sociale avancée par les graffitis.

De par les échanges artistiques qu'entretiennent les États-Unis et la France, ce genre semble de plus en plus se positionner dans l'histoire de l'art contemporain. Mais ce phénomène ne signifie pas simplement un échange entre les cultures haute et basse et ne détruit pas pour autant la frontière de l'art. Il propose des querelles esthétiques diverses dans l'histoire de l'art. Au commencement de ce mouvement, et sans délibération esthétique ni théorique, ce genre était sciemment accepté par les galeries commerciales qui l'ont aveuglement mélangé au travail des graffeurs et des artistes pour lui donner la même valeur et exciter l'intérêt du public. Progressivement, par le biais d'expositions extraordinaires et de projets collectifs des galeries et musées d'art, ce nouveau genre s'est développé et l'on a pu distinguer plus clairement les catégories artistiques du graff et de ses sous-genres dans le street art. Quand certains cherchaient à grand peine des galeristes prêts à les exposer, d'autres ont choisi de participer à un projet sur un thème qui les intéressait, dans le cadre d'une galerie, mais leur activité principale, leur art, s'exprimait dans la rue, lieu qui permettait à toute personne de s'approprier l'œuvre, par le regard ou même la photographie, chose tout à fait impossible/impensable au sein d'une galerie d'art.

Dans le cas de ce phénomène compliqué, la forme du graffiti *writing* s'est diversifiée, notamment par l'apparition de techniques diverses, et a, progressivement, adopté la forme de

la peinture à la bombe. Parallèlement à ce graff, les artistes de la rue marchent en réinterprétant le tag ou le graffiti à travers leur action qui montre une opinion critique sur les artistes devanciers et sur leur société, par le biais de méthodes artistiques propres à la guérilla. Certains artistes jouent dans l'espace public en intervenant sans idéologie déterminée et d'autres artistes critiquent les problèmes sociaux par lesquels ils définissent notre époque profondément influencée par la société de consommation, et, ainsi prouvent l'autonomie de leur acte. Dans la plupart des cas, les jeunes artistes commencent souvent avec le tag ou le graff pendant l'enfance et éprouvent leurs idées avec de nouvelles techniques qui leur sont propres, mais ils s'inspirent encore des idées et du style de leurs prédécesseurs, des street artistes comme Gérard Zlotakimien, Ernest Pignon-Ernest ou Blek le rat. Les artistes urbains tirent inversement parti de leur adversaire, c'est l'attitude rebelle de la culture graffiti. La distinction de statut de ces artistes est devenue floue. Cette nouvelle forme d'expression urbaine s'appelle le street art dans la classification des mouvements de l'art contemporain.

En remarquant les querelles occasionnées lorsque cette culture populaire est devenue art, nous avons pu mettre en lumière que ce sont les artistes français des années 1980 qui ont élevé le graffiti au rang de mouvement artistique. Les artistes français ont utilisé les graffitis comme méthode artistique, ont inventé des techniques artistiques, puis ont réalisé illégalement leurs œuvres dans la rue. Dans le cadre de cette circulation, en démontrant dans quelle mesure l'art urbain français s'est positionné comme mouvement artistique contemporain à part entière, nous allons également expliquer sa fonction et son objet dans notre société. Au milieu des années 1980, les galeries et le gouvernement français, sans aucune ingérence politique, ont activement soutenu ce genre.

Par les expositions, les projets fréquents des *writers* et la promotion européenne des graffeurs américain, et par ailleurs par l'activité vivante des artistes urbains, tous les sujets des graffitis et toutes les formes d'art existent dans la ville. Henri Lefebvre définit une critique de la vie quotidienne, et même de la philosophie, de la culture, et de l'art, dans son livre *la vie quotidienne dans le monde moderne* :

« Que le quotidien devienne œuvre. Que toute la technique serve cette transformation du quotidien. Mentalement, le terme « œuvre » ne désigne plus un objet d'art mais une activité qui se connaît, qui se conçoit, qui re-produit ses propres conditions, qui s'approprie ces conditions et sa nature (corps, désir, temps, espace), qui devient l'œuvre. Spécialement, ce terme désigne l'activité d'un groupe

qui prend en main et en charge son rôle et son destin social, autrement dit une *autogestion* »¹⁷⁷.

En ce qui concerne les graffitis, ce genre essaie de changer la structure de notre vie. En soulignant l'autonomie du street artiste, les artistes opèrent en présentant sa liberté d'esprit, le caractère protestataire de son geste, et sa vue sociocritique de la société. Le street art fait cet essai et se développe exhaustivement, pendant un court moment depuis au début des années 2000. Les galeristes sont encore confus dans leur conscience de l'art urbain à travers leurs expositions¹⁷⁸. Par ailleurs, dans le cadre de deux grandes expositions françaises, solidement ancré dans le paysage culturel, le graffiti traverse aujourd'hui les domaines de l'art plastique et du design.

En 2010, le succès de l'exposition *Tag au Grand Palais* (fig. 161), constituée par Alain-Dominique Gallizia, sacralise sa position dans l'art en affichant tags et graffs de 150 artistes de la rue sur 700 m². Dans l'autre exposition, *Né dans la rue-Graffiti* (fig. 162), La Fondation Cartier pour l'Art Contemporain propose enfin de découvrir l'univers du graffiti, de sa naissance à son entrée dans les institutions culturelles. Cette exposition se déploie dans les espaces d'exposition, sur la façade et dans le jardin de la Fondation Cartier en présentant un mouvement du graffiti qui a pris son essor dans les rues de New York au début des années 1970.

Cependant, de plus en plus, le monde de l'art commence à distinguer graffiti et street art. Jeffrey Deitch avec Roger Gastman, Aaron Rose, et la commissaire Ethel Seno, organisent ainsi *Art in the streets*, au Musée d'Art Contemporain (MOCA) à Los Angeles en 2011¹⁷⁹. Ethel Seno essaie de comprendre l'art urbain en retraçant l'évolution du graffiti et du street art depuis les années 1970 vers un mouvement mondial, et en se concentrant sur les principales

¹⁷⁷ Henri Lefebvre, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris : Gallimard, 1968, pp. 372-373.

¹⁷⁸ En septembre 2001, Agnès b. reconnue pour sa collection de graffiti et son soutien envers les artistes du mouvement, organise l'exposition *Graffs* avec une sélection d'artistes tels que L'Atlas, Mist, JonOne, Futura, Psychoze, Moze, Invader, etc. La même année, Villem Speerstra ouvre sa galerie à Paris et soutient la scène graffiti en présentant des artistes comme Daze, JonOne, Crash, Sharp ou RCF1. En 2003, la guerre en Irak débute et l'exposition collective alternative Paris Pochoirs au squat Electrons libres permet au mouvement français de revenir sur le devant de la scène. Le festival divers fait élargir les activités des artistes. Le festival *Stencil Project* soutenu par la ville de Paris, et des événements collectifs *Section urbaine* et *Aux Arts citoyens* à l'espace des Blancs-Manteaux.

Céline Remechido et Michel Chanaud, *Paris, De la rue à la galerie*, Paris : Pyramyd, 2011, p. 11.

¹⁷⁹ Organisée par Jeffrey Deitch avec Roger Gastman et Aaron Rose, Curatorial coordinator Ethel Seno, *Art in the streets*, New York : Skira, The Museum of Contemporary Art : Los Angeles, 17 April-8 August, 2011.

villes. Après la présentation du MOCA, l'exposition s'est déplacée au Musée de Brooklyn, où elle a été à l'affiche du 8 Mars au 30 Juillet 2012.

D'avance, nous faisons remarquer cet événement qui fait date dans les expositions sur le street art et sur lequel nous allons revenir dans ce chapitre. L'exposition *Street Art*, dont le commissariat avait été confié à Cedar Lewisohn et Rafael Schacter et qui avait été organisée par le Tate Modern, à Londres, du 23 Mai au 25 août en 2008, a présenté une compréhension précise et un niveau élevé du street art (fig. 163). C'est la première fois qu'une commission décide d'exploiter la façade de la construction de cette rivière emblématique, le musée d'art majeur de Londres expose le street art. Le Musée du Tate Modern présente le travail de six artistes de renommée internationale, Blu de Bologne en Italie, l'artiste Faile collective de New York aux États-Unis, JR en France; Nunca et Os Gêmeos, au Brésil et Sixeart en Espagne, dont les travaux sont étroitement liés à l'environnement urbain.

L'un des projets les plus connus fut le *Cans Festivals* (fig. 164) en 2008 : cette exposition s'est révélée extrêmement populaire dans le mouvement street art et a eu lieu dans un tunnel de chemin de fer de Londres. L'événement a présenté les œuvres de 40 artistes et correspond au premier spectacle organisé et supervisé par Banksy. L'événement était gratuit et ouvert au public de 10h à 22 heures le premier jour, à la suite duquel les installations devaient être retirées de la circulation, alors que l'œuvre elle-même allait rester sur les murs.

Beaucoup de livres comme *Untitled. III: This Is Street art* (2010) de Gary Shove, *Street art: in the artists' own words* (2008), de Ric Blackshaw and Liz Farrelly¹⁸⁰, L'ouvrage *street art : mode d'emploi* (2003) de Jérôme Catz, *Street art : Portraits d'artiste* (2009) de Eleanor Mathieson et Xavier A. Tàpies, ou encore *100 artistes du street art* (2011), sous la direction de Paul Ardenne, montrent les street artistes en les classeront en fonction de leur techniques et leurs méthodes. Le livre le plus récent, *Atlas du street art et du graffiti* (2014) de Rafael Schacter constitue un ouvrage sur les artistes de street art et de graffiti qui est d'importance comparable sur le plan de l'art contemporain du fait des diverses villes et du nombre d'artistes significatifs abordés. Cet ouvrage offre un panorama mondial de l'art que les artistes créent dans l'espace public, artistes dont les travaux sont emblématiques d'une certaine forme de street art ou de graffiti. Mais bon nombre d'études ne s'intéressent pas aux divers problèmes posés et aux querelles esthétiques dans l'histoire de l'art contemporain, sauf quelques livres comme *Street art* (2008) de Cedar Lewisohn et *Street art et Graffiti* (2011) d'Anna Wacławek.

¹⁸⁰ Gary Shove, *Untitled. III : This is Street art*, London : Carpet bombing culture, 2010 ; Ric Blackshaw et Liz Farrelly, *Street art : in the artists' own words*, London : Rotovision, 2008.

Notre étude va tenter d'analyser les caractéristiques des artistes importants tout en faisant une classification par catégories pour ce mouvement international. Bien que toutes ces œuvres, soient des sujets dignes d'études, et malgré le fait que le graffiti soit intégré dans l'étude du street art, notre étude ne montre pas beaucoup de villes présentées individuellement. En effet, nous devons choisir un nombre d'artistes significatifs qui soient à la fois d'importance comparable sur le plan de l'histoire de l'art contemporain, qui aient produit une diversité d'œuvres relevant de l'art urbain, montré un acte à caractère rebelle et dont les formes artistiques reflètent également une critique de la société. Ceux-ci démontrent par ailleurs toute la puissance de cette forme d'art loin des contraintes des galeries traditionnelles. Nous allons donc observer leur situation sociale, leurs actions et projets divers. Par ailleurs, nous allons plutôt nous concentrer sur les activités de certains artistes du post-graffiti dont les débuts ont eu lieu pendant leur enfance et qui représentent les problèmes de notre société, possèdent un sens artistique critique, pratique, et résistant, tout en respectant l'objet propre des graffitis.

Dans le premier chapitre, nous allons dérouler le panorama du mouvement street art. Les artistes internationaux utilisent des techniques variées et expriment des idées différentes. Certains artistes s'amuse simplement la rue, d'autres artistes critiquent les problèmes sociopolitiques, et de par leur collaboration par le biais de projets, ils mélangent souvent leurs techniques, styles, ou partis-pris. Leurs convictions communes sur le rôle de l'artiste laisse, de temps en temps, un message sur notre société sous des aspects convergeant : l'industrie culturelle, les problèmes sociaux tels que la guerre, les immigrés, les sans-abri, etc. Que leur motivation soit de cultiver le style bohème ou de poursuivre un intérêt financier ou leur simple commercialisation.

Nous choisirons ensuite de jeunes artistes typiques du post-graffiti qui avaient pratiqué le graff ou le tag, mais qui ont démontré un esprit rebelle et un geste artistique parallèlement aux artistes devanciers comme Gérard Zlotykamien, Ernest-Pignon Ernest ou Blek le Rat. Nous allons nous intéresser à la façon dont ces nouveaux acteurs de la scène du graffiti, résolvent les problèmes et progressent malgré les querelles diverses connues par ou avec leurs prédécesseurs. Blek le rat répond à ce sujet :

« En tant que « parrain » du pochoir, que penses-tu de la production des pochoiristes contemporains ? Peux-tu citer certains noms dont tu admires le travail dans la « jeune génération » : Je pense au travail d'Obey Giant ou encore à celui de

Banksy parce que le fait qu'ils se soient inspirés de mon travail ne les a pas empêchés de le reconnaître pour ensuite développer d'une façon magistrale leur propre style et discours alors que certains Français vont jusqu'à piller mes rats sans même prendre la peine de changer la forme de ceux-ci »¹⁸¹.

Cette jeune génération a changé le système de l'art et son marché en nous imposant une nouvelle méthodologie. Cela va nous conduire à une analyse plus approfondie de la critique et de l'approche sociale avancée par les graffitis. Dans cette perspective, nous nous devons d'étudier la manière dont certains artistes préfèrent encore rester « anonymes » et poursuivre une vie de nomadisme en s'adonnant à la « déterritorialisation ». Ce faisant, nous remarquerons ces caractéristiques qui stimulent le spectateur, transforment ou déplacent les querelles esthétiques, et que les structures narratives d'exposition mises en scène dans les musées et dans la rue produisent des formes d'art différentes.

Dans notre deuxième chapitre, nous allons donc discuter des problèmes posés par le street art, comme la commercialisation du graffiti *writing* et l'érection de la position de l'artiste dans le monde de l'art commercial. L'artiste Banksy dissèque dans son documentaire *Exist through the gift shop (Faites le mur !)*, exprime ses idées en corrigeant le travail de Hobo, *writer*, et expose également dans les galeries d'art dont il fait le procès dans le documentaire *Graffiti Wars : Hobo vs Banksy*. Dans ce chapitre, nous remarquerons le rôle du street artiste dans l'industrie culturelle.

Nous allons donc nous focaliser sur l'activité et les œuvres de Banksy qui, jusqu'à maintenant, travaille dans la rue et persiste à présenter ses idées critiques par des stratégies diverses et par des actes rebelles sur la société, semblables à une guérilla, et toujours de façon anonyme. Il nous aide à cerner le rôle de l'artiste, utilise de manière intéressante, personnelle, et renouvelée les attributs d'artistes l'ayant précédé tels que Blek le Rat dont la marque de fabrique est un petit rat réalisé au pochoir, très semblable aux rats illustrés fréquemment par Banksy, ainsi qu'Ernest Pignon-Ernest qui a orné énormément d'importance à ses idées, transmettant de puissants messages par le biais de son art. De par son mode d'action et ses partis-pris, Banksy a également soulevé de nombreuses polémiques.

Nous nous pencherons ensuite sur les expositions de musée d'art et les projets des galeries, ou les commandes commerciales, et les festivals international de street art. Avec le rôle du

¹⁸¹ Samantha Longhi, *Stencil History X*, op. cit., p. 28.

commissaire d'exposition, à la différence du muséographe ou même du scénographe d'exposition, qui s'intéresse au fond assez peu aux objets d'art ou aux lieux d'exposition en tant que tels. Ce qui compte le plus, c'est de créer ponctuellement des mises en relation entre des œuvres, des artistes ou des situations de rencontre entre ceux-ci et des publics dans la rue. Nous traiterons des inconvénients de ce type d'évènement.

Après ces délibérations, nous devons répondre à diverses questions: ce genre peut-il bien représenter notre société ? Quel est le rôle de l'artiste? La fonction de l'art est-elle nécessaire dans l'espace public ? Dans la société de consommation ou l'industrie culturelle, comment pouvons-nous aborder la critique de notre société ? Le mouvement street art sous la direction de l'art contemporain est en train de se nomadiser à l'international et d'exporter ses idées. Ainsi cette étude posera de multiples questions sur la fonction de l'art, le rôle et éthique de l'artiste, l'espace public, et puis l'esthétique de l'art.

1.Nouvelle vague internationale dans le mouvement du street art des années 2000 à aujourd'hui

Dans les années 2000, de nombreuses et nouvelles formes de street art émergent et dépassent parfois en envergure tout ce qui a pu être réalisé jusqu'alors. Le street art, ou comment définir le mouvement artistique le plus important de ce début de siècle ? Cette forme d'art doit-elle par définition être produite dans la rue ? L'artiste serait-il prisonnier de sa pratique et de son environnement ? Si nous voulons utiliser aujourd'hui le terme de street art, cela implique de reconnaître les limites du terme : depuis près de vingt ans que l'on utilise cette appellation, nous constatons qu'il faut aujourd'hui se pencher sur ce qui fait la force du mouvement de l'art urbain, d'un point de vue artistique plus que juste social. En quoi consiste sa force ?

Le street art est une pratique née d'un environnement nouveau, avec des techniques propres : aérosol, collages, pochoirs, mosaïque, installation, etc., auxquelles se mêlent souvent

des effets particuliers, avec des messages forts qu'ils soient individuels dans la simple signature, les jeux esthétiques, ou plus militants. Magda Danysz explique une brève histoire du phénomène du mouvement artistique par les techniques typiques du street art :

« Les artistes l'ont amélioré avec le développement des arts de la rue. Déjà développé dans les années 80 quand le graffiti arrive en France, le pochoir trouve néanmoins un renouveau certain à ce moment avec entre autres ses pionniers du pochoir moderne tels Blek le Rat, Miss. Tic et Jef Aérosol. À l'aube des années 2000, une seconde génération de pochoiristes apporte un degré de raffinement et d'inventivité, que cela soit avec Banksy et ses messages sarcastiques en Angleterre, C215 et ses découpages raffinés en France, Sten & Lex et leurs pochoirs dignes de l'art cinétique en Italie, etc. Détournant le principe du pochoir, qui est d'appliquer plusieurs couches, l'artiste portugais Vhils développe aussi une pratique des plus originales. [...] Le collage se réfère à la colle utilisée pour coller des affiches de rue. Aux Etats-Unis, Shepard Fairey est un des plus connus à coller ses posters reconnaissables entre tous. Originaire de France, un artiste comme JR travaille aux confins de l'art et de l'activisme. [...] Certains, comme Space Invader, signent la ville de mosaïques appliquées à l'aspect viral du Street art »¹⁸².

Magda Danysz a cité les techniques artistiques principales dans la rue. Pourquoi les artistes ont-ils encore besoin de nouvelles techniques ? S'agit-il de s'adapter à la logique du marché de l'art ou d'une recherche personnelle ? Certains s'appliquent à chercher une formule esthétique qui plaise aux marchands, aux galeristes et au public, mais d'autres cherchent à améliorer et rendre encore plus rapides leurs interventions dans la rue. Le marché de l'art a vite fait de capter que ce mouvement était devenu véritablement populaire au début des années 2000. Portés par l'essor d'Internet, des artistes venus de la rue cherchent à faire évoluer l'esthétique de leur art, à trouver de nouvelles formes. En même temps, dès le milieu des années 1980, des festivals sont organisés, des subventions versées pour que les artistes rendent les villes attractives avec un discours officiel et l'intention de concourir à la subversion socio-politique.

Cette tendance prendra même avec les années 1980 une ampleur inquiétante, quand s'emparent du pouvoir des décideurs culturels ayant grandi dans la pensée de 68 et ses

¹⁸² Magda Danysz, « De l'art à l'état urbain », *Au-delà du street art*, L'Adresse Musée de La Poste, Du 28 novembre 2012 au 30 mars 2013, Grenoble : Critères, 2012, pp. 14-15.

fantasmes de gestion critique. Sans souscrire au pessimisme d'un Theodore Adorno, pour qui l'industrie culturelle mise en place par la société libérale est perçue comme un immense récupérateur, il convient d'admettre que l'art public non programmé devient peu à peu un lieu commun de la création plastique.

Un nouveau siècle commence qui apporte son lot de changements, tant au niveau national qu'international. Les opérations d'affichage artistique sauvage rassemblent de nombreux acteurs de la scène parisienne et sont fortes d'émulation. En parallèle, les expositions, festivals et invitations officielles commencent à se multiplier. La reconnaissance envers le monde de l'art urbain est en marche.

La valeur subversive du street art est très puissante et les motivations qui poussent les artistes à afficher leur art dans la rue sont des plus variées. Parfois par activisme, parfois pour signifier un mécontentement face à un fait de société ou tout simplement pour passer un message percutant. Le street art en tant que signal véhicule des contenus sociaux, esthétiques ou idéologiques, sa seule présence exprime la nécessité et les multiples possibilités de la communication.¹⁸³ Avec les offres diverses d'échanges mutuels, le street art est devenu l'espace de la table ronde libre des artistes contemporains.

1.1. Un panorama du mouvement street art

L'art urbain, récemment renommé street art, regroupe toutes les formes d'art réalisé dans la rue ou dans des endroits publics et englobe diverses méthodes telles que le graffiti, le pochoir, la mosaïque, les stickers ou les installations. C'est principalement un art éphémère. Les techniques utilisées sont variées et de diverses proportions. Dans le chapitre précédent, nous savons que, initialement, le street art regroupait particulièrement les graffeurs et était associé à la culture *punk*, mais que les artistes exploitaient des approches et des idées différentes. Cependant, petit à petit, diverses techniques plus élaborées sont venues se greffer à l'art urbain. Les artistes de la rue sont en somme les réfractaires qui désirent performer sans autorisation, sans consentement préalable, sans tabous et sans limites. C'est ce qui en fait sa grande originalité et sa popularité de plus en plus vaste.

Depuis son internationalisation au début du XXI^e siècle, le street art, en tant que mouvement de l'art contemporain s'affirme dans une diversité de pratique artistique. En

¹⁸³ Johannes Stahl, *Street art, op.cit.*, p. 202

même temps, le développement de la scène brésilienne, en particulier à São Paulo, où tout affichage publicitaire a été proscrit vers 2009, rappelle que le graffiti, avec en particulier les *Pixação*¹⁸⁴, est l'autre grande source de l'art urbain. Par le biais des livres typiques *Sticker City : l'art du graffiti papier* (2007) de Claudia Walde, *Street art : Portraits d'artistes* (2010) d'Eleanor Mathieson et Xavier A. Tàpies, *Abstract Graffiti* (2011) de Cedar Lewisohn, et *Street art : mode d'emploi* (2013) de Jérôme Catz, nous pouvons classer les artistes en fonction de leurs techniques et par pays.

Nous avons déjà étudié les artistes précédents des années 1980 et leurs techniques. Les jeunes artistes opèrent souvent par un mélange de techniques. Avec cette étude du street art, nous prendrons en compte les artistes majeurs. Si certains artistes n'ont pas bénéficié d'une éducation de formation artistique, ils comprennent très vite les effets et la fonction du support dans la rue.

L'affiche s'est imposée pour la communication de masse, moyen décisif d'atteindre et de convaincre le public. De nombreux artistes urbains voient, dans la lutte contre l'hégémonie consumériste, la motivation première de leur travail et la raison de son inscription publique et populaire. Claudia Walde présente sommairement l'histoire de l'affiche :

« Si notre conception du poster est intimement liée au papier, déjà dans l'antique Pompéi les jeux du cirque étaient annoncés par des inscriptions murales. [...] En Europe, la reproduction en série de l'information écrite permettra la Renaissance. Mais c'est la lithographie, apparue à la fin du XVIIIe siècle, qui a accéléré le développement de l'affiche. Associée à certains procédés simplifiant la production du papier, elle a rendu le format accessible et, dès le XIXe siècle la lithographie couleur le transformera en une véritable locomotive publicitaire. Essaimant depuis

¹⁸⁴ La *pixação* est une forme de graffiti à São Paulo et pratiquée presque exclusivement au Brésil. *Pixação* a commencé dans les années 1940 et 50 sous la forme de déclarations politiques écrites dans le goudron et ont souvent été écrites en réponse aux slogans peints par les partis politiques à travers les rues. Dans les années 1970, les *pixação* avaient presque disparus, mais ont été relancés dans les années 1980 par un groupe de jeunes qui a commencé à écrire leurs noms, et les noms de leurs groupes, au lieu de slogans politiques. Ce mouvement se distingue par deux dimensions essentielles : d'une part le style unique de son alphabet, d'autre part par le fait que les *pixos* sont peints sur des points élevés et inaccessibles ; c'est un enjeu bien plus important que dans le graffiti occidental. Les *pixadores* ne revendiquent pas l'esthétique : l'illégalité, la performance, la prise de risque et la violence prévalent sur la dimension plastique. Bien que les *pixação* ne soient plus composés de déclarations politiques, il reste encore une dimension sociale. En signe de protestation sociale.

la France, l'affiche en couleur touche bientôt tout le continent. [...] Jusqu'à la Première Guerre mondiale, les affiches étaient généralement l'œuvre d'artistes »¹⁸⁵.

Cette technique est donc utilisée par les artistes jusqu'à maintenant pour décrire des idées, des événements et encore donner des informations. Celle-ci est devenue, dans les années 1980, un phénomène culturel de masse. Dans le domaine des arts, son omniprésence vient nourrir les attitudes les plus diverses. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, quand le pop art l'avait considérée comme l'étalon de toute production visuelle à l'ère du consumérisme, les artistes du Nouveau Réalisme et de la génération suivante y voient tantôt un inépuisable vivier de formes et une source d'inspiration, tantôt le signe trop visible d'un système économique à combattre. Et pendant les événements de Mai 68, ils ont présenté leurs idées au public et un message critique. Cette approche est rapide et militante grâce à la rue. Dans l'espace urbain notamment, la réclame devient l'objet d'une critique et d'actes exercés à même le support. Les artistes urbains français comme Ernest Pignon-Ernest et Daniel Buren, ont participé à ce phénomène de rue.

Par ailleurs, aux États-Unis, cette tendance s'est vulgarisée dès la fin des années 1970. Entre 1977 et 1979, l'américaine Jenny Holzer a collé des slogans tels que « *You are passed present and future* » (fig. 165) et « *Protect me from what I want (gardez-moi de mes désirs)* » (fig. 166) sur des murs et des cabines téléphoniques, dans le cadre de ses séries *Truismes et Inflammatory Essays* qui sont tout à la fois la parodie et l'envers des slogans dont la ville est remplie. Mais l'artiste n'adopte pas uniquement l'affiche. En écho à l'invention par l'industrie culturelle des produits dérivés, elle décline ses aphorismes sur les supports les plus divers, des T-shirts aux bandeaux lumineux de *Times Square*¹⁸⁶.

Guerilla Girls et Barbara Kruger se livrent à une critique de la publicité, et s'attachent à en démonter aussi bien l'idéologie machiste, raciste, ou des stéréotypes sur la femme que les procédés argumentatifs par des images et des slogans chocs. Guerilla Girls affichent d'abord leur volonté critique à l'égard de la publicité et se méfient des galeries, en cachant leur visage au moyen de masques pour garder leur anonymat. Dans cette affiche, *Do women have to be naked to get into U.S. museums?* (Les femmes doivent-elles être nues pour entrer dans les musées des États-Unis?) (2007) (fig. 167), nous pouvons lire « *Less than 3% of the artists in the Met. Museum are women, but 83% of the nudes are female* ». C'est-à-dire, moins de 3%

¹⁸⁵ Claudia Walde, *Sticker City : L'art du graffiti papier*, Paris : Pyramyd, 2007, pp. 14-15.

¹⁸⁶ Stéphanie Lemoine, *L'art urbain: du graffiti au street art, op.cit.*, p. 66

des artistes du secteur « art moderne » du musée sont en effet des femmes, quand 83% des nus y sont des féminins. Guerilla Girls tentent de comprendre pourquoi cette période est culturellement moins ouverte aux femmes et aux plasticiens non-occidentaux que ne l'étaient les années post-soixante-huitardes. Elles recyclent l'efficacité des images publicitaires avec une forme aux couleurs franches, aux phrases courtes, à l'approche comique, dont le but recherché est de provoquer, de choquer, de faire réagir. Cependant, leurs posters ont intégré les collections du MoMA et d'autres institutions, ce qui a pour conséquence de gonfler les statistiques de représentativité des artistes femmes¹⁸⁷.

Barbara Kruger, elle a aussi utilisé l'affichage publicitaire pour déployer ses messages qui montrent plus diversement les problèmes sur notre société dans l'espace urbain. Cette artiste formée au graphisme publicitaire détournait des photos trouvées dans les magazines avec un slogan d'expression ironique. En 1983, elle a affiché à *Times Square* des images à la palette de couleurs réduite comme noir, rouge et blanc, composées de collages et de slogans qu'elle utilise dans le domaine de l'image comme une langue, une critique des lieux communs et des stéréotypes, qui évoque l'action humaine dans la tyrannie commerciale-graphique: *We don't need another hero*, (Nous n'avons pas besoin d'un autre héros) (1985) (fig. 168), *I shop therefore I am* (J'achète donc je suis) (1987) (fig. 169), et *surveillance is your busywork* (la surveillance est votre travail de tâcheron) (1983) (fig. 170). Bien que les travaux de Kruger soient généralement fabriqués en grandes photos murales exposées dans les galeries et les musées, elle a récemment adapté ces médias à des œuvres inspirées d'affiches sur les murs urbains¹⁸⁸. Pour Barbara Kruger, son stéréotype fait en effet partie des processus sociaux d'intégration ou d'exclusion, de domination ou d'autorité.

Si une artiste telle que Barbara Kruger a pu investir l'espace urbain, c'est le plus souvent à l'occasion de commandes. Ce support était toujours utilisé par les artistes, et était efficace dans la rue. Ses photomontages n'en ont pas moins nourri la génération du street art, l'Américain Shepard Fairey en tête. De jeunes artistes avides de reconnaissance regardent l'affiche ou la publicité qui est un modèle d'efficacité dont ils s'inspirent pour leur propre compte.

Le jeune artiste du street art, le Cut Up Collective (Londres /Royaume-Uni) désorganise et « réorganise » affiches et panneaux publicitaires qui incitent à la consommation. Les nouvelles images évoquent les notions de troubles sociaux, de rébellion et de ville. La

¹⁸⁷ Sous la direction de Paul Ardenne et textes de Marie Maertens, *100 artistes du street art*, op.cit., n. 33.

¹⁸⁸ Allain Schwartzman, *Street Art*, op.cit., p. 63.

technique consiste à détacher les affiches des panneaux, puis à les découper en petits fragments et à disposer ceux-ci différemment. Les panneaux semblent se métamorphoser de leur propre gré, transformant leur message publicitaire en une expression de dissidence neuve et autonome. Leur geste est lié aux notions de soulèvement social, de mouvement politique¹⁸⁹. Non pas que les images expriment un message politique direct mais elles montrent des personnages qui se rassemblent et qui crient ainsi que des scènes d'émeute comme si nous assistions à un soulèvement contre le consumérisme. Ils deviennent des participants actifs au langage visuel de la rue, bousculant la notion de propriété commerciale dans l'espace public. Le collectif est apparu sur la scène du street art en 2005 (fig. 171). Le cut up collective fait une déclaration politique avec son affiche de publicité réarrangée.

Nous avons déjà vu, les affiches réalisées en Mai 68 par les étudiants et les anonymes. Les graffeurs sont évidemment à ranger dans cette catégorie. À la fin des années 1990, des graffeurs à l'étroit dans les codes esthétiques et éthiques du graffiti commencent à en bousculer les règles, et donnent naissance à une mouvance globale qui sera diversement nommée post-graffiti ou street art¹⁹⁰. Utilisant une grande diversité de techniques et de supports, les street artistes font ainsi du jeu, de l'invention, et de la critique sociale autant de manières de reconquérir l'espace urbain. Ils sont effectivement liés à la culture du graffiti, mais sont dans le mouvement d'avant-garde. Ces artistes urbains exposent ensemble, faisant coexister les activités des graffeurs et des artistes utilisant le graffiti. Et les artistes urbains donnent une inspiration en termes de style aux jeunes artistes du street art. Les street artistes font même accroître les actes libres et les idées critiques des artistes d'avant-garde, et tous se regroupent dans la rue.

¹⁸⁹ Eleanor Mathieson et Xavier A. Tàpies, *Street Art : Portraits d'artistes*, trad. Marie Dumont-Agarwal, Paris : Graffito, 2010, p. 50.

¹⁹⁰ Mais le street art devient une plus grande catégorie. En raison de la variété des projets officiels à distance, parce que maintenant les programmes officiels de l'artiste comme l'art public et les projets pour les artistes qui travaillent illégalement sont parfois mixtes. D'autre part, nous mentionnons souvent le post-graffiti, parce que certains reflètent le geste et l'esprit du graffiti pour engager leurs idées sur notre société. Avec l'arrivée d'Invader et de Zevs (les @nonyms) en France, avec l'arrivée d'artistes comme Shepard Fairey aux États-Unis, de Banksy en Angleterre, de Blu en Italie, d'Influenza aux Pays Bas, de Akayism en Suède, à la fin des années 1990, apparaît souvent l'appellation *post-graffiti*. Parce qu'ils ont commencé avec le graffiti dans la rue pendant leur enfance, ils respectent le graffiti, et puis il est possible de conjuguer les différentes techniques. Aujourd'hui nous disons « street artiste » pour toutes les artistes rebelles ou illégaux comme l'utilisation qu'en Banksy dans son film.

L'image détournée est généralement utilisée par la publicité. D'un point de vue social, les publicitaires affirment que leurs messages entrent dans la vie quotidienne du plus grand nombre et en transcendent ainsi les différences sociales. Dans le cadre de l'analyse du message linguistique de la publicité par Roland Barthes *Rhétorique de l'image*¹⁹¹, les critiques signifient que les inégalités sociales sont au contraire en progression : si la publicité joue un rôle d'uniformisation ce serait plutôt pour promouvoir l'adhésion à un conformisme social. La critique féministe, pour sa part, accuse la publicité de discrimination sexiste en représentant trop souvent les femmes comme objets d'apparat ou, à l'opposé, dans des rôles stéréotypés de ménagères. Avec ces messages sociaux ou critiques, les artistes découvrent une esthétisation de la vie quotidienne par la publicité et sa valeur humoristique.

Leurs actions ne présentent guère plus qu'un caractère destructeur puéril. Mais parfois se déploient dans cette guérilla urbaine des performances créatives. La publicité étant particulièrement douée dans l'art de la récupération, il faut retenir les critiques les plus constructives déployées par leur acte. Ce type de réaction n'est pas destructif, mais s'inscrit plutôt dans une réaction créative, une démarche poétique de ré-enchantement du monde via la publicité. Il s'agit principalement de la destruction d'affiches et du détournement des messages publicitaires dans le métro parisien.

Aux États-Unis, par exemple Poster Boy qui détourne les publicités les plus banales du métro pour en faire ses créations en découpant les images et les textes de certaines affiches pour les recoller sur d'autres, créant ainsi de nouveaux ensembles souvent très corrosifs (fig. 172). À l'instar du métro parisien et de ses milliers d'affiches, le métro de New York lui offre un terrain de jeu illimité, et qui plus est très bien exposé. Poster Boy dit :

« Cette publicité de masse agresse toujours les gens. Ils n'ont pas le choix: ils sont dans le métro, ils ont déjà payé leurs deux dollars. Putain, pourquoi devraient-ils être nourris de force de ce genre de choses? »¹⁹²

Cette stratégie utilisée par la publicité de la rue est exploitée dans l'activité des artistes de Scandal (fig. 173), Zevs (Voir fig. 221) ou TomTom (fig. 174). Un autre exemple est OX, membre du collectif parisien des Frères Ripoulin, qui a étudié aux Arts décoratifs de Paris au

¹⁹¹ Roland Barthes, « *Rhétorique de l'image* », *Communication*, n°4, 1964, pp. 41-42.

¹⁹² "This mass advertising always attacking people. They don't have a choice : they're riding the subway; they already paid their two dollars. Why the fuck should they be force-fed this stuff?"
Catalogue, *Untitled. II : The Beautiful Renaissance*, London : Pro-actif Communications, 2008, p. 61.

début des années 1980. Il a été très influencé par la figuration libre en réaction directe au minimalisme et à l'art conceptuel. Sa pratique constitue non seulement la manifestation d'une esthétique abstraite extrêmement raffinée comme le design graphique, mais aussi une œuvre qui fonctionne via l'un des principaux sites du panneau d'affichage¹⁹³. OX prit de plus en plus conscience de l'importance du site qui détermine l'œuvre avec une esthétique à la fois décorative et ironique, en tentant de réorienter la vision du spectateur, parodiant les formes et les couleurs de symboles commerciaux connus, et faisant partie de la culture collective.

Les autocollants (sticker) sont utilisés de préférence par les jeunes artistes en petit format pour être faciles et rapides à coller. Dans le New York des années 1970, à la différence des graffeurs, Dans Witz travaille presque exclusivement à partir de supports adhésifs, et n'a jamais fait partie de la scène graff, même s'il ne demande qu'à en nourrir son art. Doté néanmoins d'un fort esprit de contradiction, il s'invente un tag des plus surprenants, représentant un oiseau-mouche hyperréaliste, qu'il peint grandeur nature sur les murs du sud de la 14^e rue. C'est ainsi qu'il met en relief des *skaters* (fig. 175) en 3D filant sur les rampes de tags alambiqués ou ajoute simplement un cadre autour des surfaces peintes à la bombe.

« Mon travail est au service de la beauté du graffiti, explique-t-il. Personne ne prend vraiment le risque de la voir. Mais quand j'entre en jeu, que j'apporte une esthétique que les gens reconnaissent, peut-être qu'alors ils la perçoivent »¹⁹⁴.

Après avoir peint des colibris très réalistes directement sur les murs, Dans witz, confronté à la pression croissante des autorités, est passé au sticker, ce qui l'a laissé libre de ciseler longuement ses motifs avant de les introduire à la sauvette dans l'espace public. C'est en 1981 qu'il a collé son premier poster peint sur une rame de métro.

En 1996, en étudiant les toiles de maîtres dans les musées européens, il réalise une série de trompe-l'œil à l'aérographe dans le style qui caractérise toutes ses œuvres : le réalisme. Au même moment, il commence plusieurs œuvres d'atelier très baroques, à une époque où le baroque est au plus bas de sa popularité. Pour ce faire, il associe les techniques des maîtres du passé aux nouvelles technologies : « Mes œuvres de rue, en fait, doivent plus à Photoshop

¹⁹³ Rafael Schacter, *Atals du street art et du graffiti*, Paris : Flammarion, 2004, p. 175.

¹⁹⁴ Cité par Claudia Walde, *Sticker City : L'art du graffiti papier*, op. cit., p. 34.

qu'à la peinture »¹⁹⁵. Il s'installe à Williamsburg, Brooklyn, en 2002. La même année, il démarre une série de motifs en trompe-l'œil sur les réverbères de *Ground Zero* (fig. 176). Cette mode de sticker des street artistes a été exploitée par l'artiste Shepard Fairey qui s'est lancé dans plusieurs supports comme les affiches, les pochoirs et les stickers. En 1989, il découvre le papier vinyle adhésif. Par la suite, beaucoup de personnes ont simplement réalisé et répété cette technique dans la rue afin d'annoncer leur identité. Et leur élaboration a été facilitée par *Photoshop*.

Shepard Fairey réalise ses propres autocollants et commence alors une campagne de collages avec son personnage clé, André the Giant, qui finira par devenir l'une des icônes mondialement connues du street art. Ce qui avait commencé comme un jeu de tag disant « Je suis là », a attiré une attention de plus en plus grande. Il reprend la théorie du philosophe Marshall McLuhan sur la communication et la couple avec la notion de répétition propre au tag pour l'adapter à son projet. Un peu plus tard, il a étendu son champ d'action, amenant son Giant jusqu'à New York ou Boston.

De 1989 à 1966, il produisait lui-même ses autocollants et affiches. À l'image, désormais connue, se sont ajoutés des slogans de propagande tels *Obey the Giant* (Obeissez au géant) (fig. 177) et *You are under surveillance* (Vous êtes sous surveillance) (fig. 178). L'art du « sticker » répond à tous les codes de l'art urbain. C'est posé rapidement. Alors Shepard Fairey ne s'est pas privé de les utiliser et a largement participé au développement du collage dans le street art.

Alors qu'*Obey* n'était porteur d'aucun message, l'avènement de Bush à la Maison Blanche, et le fait qu'il se soit servi de fausses informations pour l'invasion de l'Irak, lestent soudain l'art de Fairey d'un objectif et d'une certaine gravité. C'est à ce moment que Fairey commence à se mêler ouvertement de politique. En 2003, le sticker *Disobey* (Voir fig. 275) occupe un emplacement stratégique sur un panneau de passage pour piétons de la 3rd Street, quartier de Fairfax à Los Angeles.

En 2004, il réalise une série d'affiches pour la campagne de street art intitulée *Be The Revolution* et visant à dénoncer l'hypocrisie du gouvernement Bush et ses atteintes aux droits de l'Homme. C'est d'ailleurs là que Bush fait sa première apparition satirique sur l'affiche *Hug Bomb and Drop Babies* (Embrassez les bombes et larguez les bébés) (fig. 179) et que

¹⁹⁵ Cité par Eleanor Marthieson et Xavier A. Tàpies, *Street art : portraits des artistes, op.cit.*, p. 179.

Fairey signe *More Military Less SKhools* (Plus de soldats moins d'écoles) (fig. 180), son personnage à la bombe *Make Art Not War* (Faites de l'art pas la guerre) (fig. 181), etc.

Pendant toute cette période, Fairey produit, défiant ainsi toute tentative de le faire entrer dans un moule unique, des œuvres qui reprennent l'iconographie et les thèmes de ses affiches et stickers. Il réalise ainsi des gravures extrêmement détaillées sur bois et sur métal, de grands pochoirs et collages pour les galeries et des installations. Son travail fait l'objet de deux livres: *Supply and Demand : The Art of Shepard Fairey* (2006) et *Philosophy of Obey : The Formative Years* (2008). Et en 2009, véritable consécration de son talent, Fairey fait l'objet d'une rétrospective à l'Institute of Contemporary Art de Boston.

Malgré leur activité artistique, cette technique de l'autocollant donne une image formée de petits disques noirs sensiblement plus graphiques que la photo d'origine, car alors qu'il est de plus en plus facile aujourd'hui de prendre une photo, de la scanner pour enfin, la « Photoshoper », il n'est pas plus difficile de prendre une image existante et de l'altérer avant de la diffuser à l'échelle de toute une ville. Cette manière légère est mal reçue par les logos. Le sticker exige beaucoup moins d'effort, ce qui n'est pas sans susciter d'autres problèmes. C'est-à-dire, non seulement l'exécution médiocre dévalue l'œuvre, mais elle discrédite en même temps le genre entier auprès du grand public. Cela vaut aussi bien pour les dessins photocopiés, les motifs au pochoir ou les dessins à la main levée.

Ce sticker est utilisé par divers artistes dans la rue comme James Cauty (Londres, Royaume-Uni) qui produit une série de *Stamps of Mass Destruction* (fig. 182) et Buff Monster (Los Angeles, USA) (fig. 183). Malgré le fait que James Cauty fasse des timbres qui sont fabriqués sous forme de panneaux et d'affiches montrant diverses photos de l'invasion américaine avec la tête de Mickey en superposition, tout est fait à la manière d'une brève description comme Buff Monster.

Afin de franchir cette technique légère et vers une activité artistique véritable, certains artistes réfléchissent aux problèmes sociaux comme Shepard Fairey qui questionne notre société et interroge ses valeurs. D'autres artistes développent cette technique de manière différente comme Swoon (New York/USA) ou VHILS (Lisbonne/Portugal). En même temps, en France, un nouveau support apparaît : la mosaïque d'Invader (Paris/France).

D* Face (Royaume-Uni), de son vrai nom Stockton crée des stickers et des affiches, s'initie tout seul à la sérigraphie et va coller ses premières œuvres dans la rue. Il critique la reine Elisabeth II (fig. 184) et s'érige en critique de la société de consommation. Beaucoup d'humour, d'autodérision et de second degré habite le monde vinyle, collé et affiché de D*

Face. Certaines figures emblématiques permettent d'identifier son travail immédiatement. D* Face est venu au graff par le cartoon, dont il est un lecteur passionné depuis l'enfance. D'autre part, le travail de Shepard Fairey l'inspire par sa méthode et sa détermination. Il réalise ses œuvres afin d'éprouver une libération créative et pour son propre plaisir.

« Plus les gens s'intéressent au street art, ajoute-t-il cependant, moins il est efficace, parce que maintenant ils se disent « ça, c'est de D* Face », ou « De Shepard », ou d'un tel, plutôt que de se demander ce que ça signifie »¹⁹⁶.

Les œuvres de D* Face ont donc de plus en plus à voir avec la culture populaire, la consommation et la publicité. D* Dog (fig. 185) des débuts a fait place à des personnages à dimension politique et satirique. Par une méthode légère, cet acte simple qui visait juste à faire connaître son nom, s'est transformée afin d'essayer de surmonter les limites des autocollants moyennant l'ajout d'un élément essentiel sur la société comme l'ont fait D* Face ou Shepard Fairey.

De grand format, et déjà bien connue dans l'espace public, l'affiche en papier arrive curieusement assez tard dans le street art. Alors ce sticker diffère de l'affiche collée faite à la main ou en sérigraphie comme Blek le Rat ou Ernest Pignon-Ernest. Pour lui, l'affiche était un matériau excellent pour les artistes d'avant-garde. Ainsi, nous avons déjà fait remarquer qu'Ernest-Pignon Ernest a fait ses affiches dans la rue à partir de 1971 et que Blek le rat a utilisé le pochoir, mais après quelques problèmes avec la justice en 1991, il s'est mis en quête de méthodes moins périlleuses pour habiller les rues. Aujourd'hui, tout se colle. L'affiche rectangulaire aussi bien que le pochoir sur papier, grâce auquel on voit fleurir de nouvelles formes plus organiques quand la découpe du support épouse la forme de l'œuvre. La mosaïque, exploitée par Invader, est un autre outil qui se fixe aussi très bien sur mur comme nous le verrons par la suite.

Suite aux critiques essuyées par les stickers, les artistes travaillent minutieusement leurs créations. SWOON crée d'habiles gravures qu'elle colle ou découpe avec une technique délicate à la main (fig. 186). Mais une œuvre placée en plein air risque d'être déchirée ou décollée, quand elle n'est pas délavée par les intempéries. En abandonnant la peinture, elle se met à la gravure sur bois et affiche ses œuvres dans toute la ville, sur les murs et les panneaux publicitaires. À partir de photographies, elle réalise des gravures sur bois, des linogravures et

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 53.

des découpages, partant de l'image avant de décider du medium à utiliser, puis réalisant des esquisses. Elle met en scène les personnages de ses œuvres rencontrant les passants.

Swoon a fait l'objet de plusieurs expositions dont une collective avec Faile et David Ellis intitulée *Greater New York* à PS1, et une en solo, *Drawn Your Boats*, chez New Image Art à L.A. Elle ne se contente pas d'exposer ses œuvres de rue en galerie mais s'applique pour créer de délicates installations sculpturales en papier, qui ne survivraient pas dans la rue, véritables environnements texturés faits de gravures découpées et suspendues aux murs et au plafond, ainsi que ses structures en bois incorporant des collages.

Swoon a également travaillé avec divers collectifs dont les Barnstormers, Black Lavel, Change Agent, le Madagascar Institute et Glowlab. Ses œuvres sont présentes dans les collections du MoMA de New York et du Brooklyn Museum of Art. De mai à juin 2009, elle a collaboré avec plusieurs artistes au projet *The Swimming Cities of Serenissima* (fig. 187) pour la Biennale de Venise : ensemble ils ont fabriqué des « bateaux artistiques » à partir de déchets et les ont fait voguer sur l'Adriatique, de la Slovénie jusqu'à Venise, pour raconter « l'histoire rêvée d'une métropole à la dérive ».

VHILS, de son vrai nom Alexandre Farto, crée des portraits en grattant et en enlevant des couches de plâtre, de métal, de brique ou d'affiches pour faire apparaître des visages sur les surfaces des villes. Il travaille également au pochoir pour créer des paysages urbains. Il commence à travailler dans la rue, comme tagueur d'abord, puis sur les trains où il crée des pochoirs, des stickers et des peintures.

Vhils a réalisé une courte vidéo pour accompagner sa première exposition, *Scratching the Surface*, à la Galerie Lazarides de Londres le 30 novembre 2012, où on l'y voit travailler une grande œuvre murale dans la rue. Ayant rendu les ombres et les lumières à la bombe, il perce ensuite des trous dans la surface et l'émiette pour exposer la brique effritée en dessous. Il cherche ainsi à mimer le processus naturel de décomposition et de destruction de la ville et à « révéler » une image qu'on pourrait presque prendre pour un effet accidentel du temps. Ses œuvres de galerie et ses gravures sont, quant à elles, réalisées à l'eau de javel et à l'acide, afin de ronger le papier. Et il explique le fait de choisir des portraits :

« Je vois le graffiti et le street art comme une manière de personnaliser ce grand nid artificiel, d'essayer d'humaniser les rues en utilisant des couleurs, des formes, et ce côté naturel qui depuis toujours caractérise l'être humain. Il faut voir le graffiti

comme un casseur de grisaille urbaine, comme le retour en force de la nature humaine, comme une mauvaise herbe »¹⁹⁷.

Vhils crée une manière de briser les codes rigides de la ville. Sa première exposition solo a lieu en 2008 à la galerie Vera Cortes de Lisbonne et s'intitule *Even if You Win The Rat Race, You're Still A Rat* (Même si vous gagnez la course des rats, Vous êtes toujours un rat). L'exposition présente des projections, des vidéos et des affiches déchirées montrant des scènes de vie urbaine où les bâtiments semblent émerger des couches de papier, comme les visages dans ses portraits les plus récents. Il réalise deux œuvres pour le *Cans Festival* en 2008 et il participe encore à *Tunnel 228* en 2009 de Londres. Dans l'exposition de *Tunnel 228*, l'œuvre de Vhils, un visage glaçant à la Big Brother, apparaît sur un mur de brique dénudé et semble surveiller les ouvriers rampant à terre, qui sont joués par des acteurs (fig. 188).

Le Collage a toujours été utilisé par les artistes et se trouve être la meilleure technique qui puisse être appliquée dans l'art urbain.

BÄST (New York/USA), s'intéresse aux images du passé, qu'il récupère, déchire, réassemble puis tague et qu'il réalise dans le style des photomontages, en affiches et pochoirs. Il est dans la tendance du Pop Art dans le choix de ses sujets tels que publicités, célébrités, armes et personnages de Walt Disney (fig. 189), et dans son traitement à coups de sérigraphies, de superpositions, souvent en noir et blanc ou avec de simples combinaisons de couleurs. Il travaille indifféremment des mixtes alimentaires, des journaux des années 1950, des comics, des logos de marque, des premiers groupes punk de Londres ou de New York. En subvertissant des images familières et reconnaissables, Mickey Mousse ou Pinocchio, Bäst les a associées à des images sexuelles.

Pour l'exposition *Horse Radish* en 2009, il crée plusieurs œuvres à partir de vieilles coupures de presse. Le résultat, par sa couleur et sa texture, rappelle les collages réalisés à la fin des années 1940 par Eduardo Paolozzi et donne à voir un monde taré et remixé. Mais en général, ses œuvres n'ont pas de message clair. *L'affiche aperçue sur une porte du bas Manhattan à New York* (fig. 190) est faite de tout petits morceaux collés ensemble avec de la peinture en 2011. Elles sont faites d'images et de mots découpés dans des magazines, des affiches et des publicités, collés au hasard et rassemblés sans thème véritable, mais le nom de l'artiste y apparaît souvent. La question identitaire apparaît dans son travail, notamment, à la

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 170.

culture américaine, dont l'image symbolique de la statue de la liberté est souvent réinterprétée. Mais nous ne pouvons fréquemment qu'imaginer humour et sarcasmes dans la démonstration de ces sortes d'allégories. Comme le logo Obey, les affiches déchirées et délavées de Bäst passent facilement, au détour d'une rue.

Judith Supine produit des œuvres aussi singulières qu'originales à Williamsburg et à Manhattan (fig. 191). Son pseudo, qui n'est autre que le nom de jeune fille de sa mère, est une preuve supplémentaire de son originalité. Il se met au graffiti après avoir lu des articles sur les artistes Kinsey, Obey et WK interactif dans des magazines de skateboard¹⁹⁸. Sur le plan visuel, il est influencé par la gravure, notamment celle de Leonid Baskin. Mais on se rappelle également le photomontage de Hanna Höch. Pendant cinq ans, il se consacre à la gravure sur bois et à la linogravure dans des dimensions impressionnantes. De son processus créatif qui consiste à acheter, voler et récupérer des livres et des magazines à partir desquels il se procure l'imagerie visuelle nécessaire à son environnement de travail.

Il coupe et colle et recrée, pour remonter son butin dans un sens humoristique, poignant de sens. De là, il photocopie et agrandit, puis lave avec des nuances contre nature à la peinture, et enfin rend étanche ses créations avec une peau brillante de résine coulée. De ce processus de déconstruction par la reconstruction émerge un sujet déconcertant, surréaliste, représenté à l'acrylique au néon psychédélique. C'est du jamais vu auparavant, et pourtant, il y a des visages, des figures et formations que l'on voit partout : dans les rêves, sur les pages des magazines, sur les écrans de télévision, et entre les couvertures lourdes de l'histoire de l'art.

Ayant ramassé quelques magazines dans une benne à ordures, il en déchire les pages qui attirent tout de suite son attention, les assemble de manière surréaliste, les agrandit grâce à une photocopieuse, les peint de couleurs fluo, puis les découpe et les colle sur un mur. Des juxtapositions d'images qui bousculent notre subconscient comme fantasmagoriques et psychédéliques. En 2007, il suspend une œuvre massive de 15 mètres, peinte des couleurs fluo au pont de Manhattan. Grace à cette œuvre, il devient du jour au lendemain mondialement célèbre et les galeries et collectionneurs se l'arrachent. Il repousse aussi les limites du street art. Dans *série de collages aperçus en haut d'un mur sur Old Street* (2008) (fig. 192), l'agrandissement accentue les lignes graphiques des dessins et lui permet de mêler gravures médiévales, tableaux classiques de la Renaissance et apologues du consumérisme moderne sur

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 152.

papier glacé. C'est une combinaison de l'art surréaliste, de gravure ancienne, mélangée avec des images et peintures dessinées à la main.

Les graffitis sont encore utilisés et respectés par les jeunes générations. Avec l'esprit du tag comme « Kilorary was here », cette répétition simple d'un « alter ego », s'agrémenta la nouvelle esthétique des artistes comme André, Monsieur Chat, Shepard Fairey, et Invader aussi.

Ces artistes s'orientent vers un art plus proche de l'illustration que du graffiti, si ce n'est qu'il conserve l'usage de la bombe aérosol. En réfléchissant le regard critique dans le sillage des pionniers, l'art urbain connaît au tournant du millénaire un nouvel âge d'or. En utilisant encore le graffiti, André Saraiva peint comme avec le graffiti *Monsieur A*, Tokyo, 2001 (fig. 193). Le plus souvent en rose, Monsieur A swingue du haut de ses longues jambes. Quand il commence à graffer dans les années 1980, André écrit son nom en lettres minimales, parfois suivi de la maxime : « André, tout va bien » qui devient le nom du *crew* dont il est l'unique membre. Il fait une série *Love Graffiti* (fig. 194) à Paris entre 2000 et 2010.

« J'ai commencé à peindre Monsieur A avec la même obsession de la répétition qu'un tag. Répéter le signe dans le plus d'endroits possible est ce qui rend le tag atypique dans le street art. Le graffiti peut représenter six ans de la vie d'une personne passés à peindre tous les jours ou toutes les nuits. Cela relève d'une quantité de travail qui n'existe dans aucune autre forme d'expression que l'on voit dans la rue »¹⁹⁹.

Considéré comme un « alter ego », Monsieur A a depuis voyagé et pris ses marques un peu partout en Europe, mais aussi au Brésil, à Cuba, en Chine, en Australie, en Amérique latine et bien entendu à New York où André réside. Comme le tag, il marque au mur de nombreuses villes du monde en laissant sur son passage un souvenir léger, rieur et festif. *Tête de Mr. A* à Harajuku, Tokyo, en 2008 (fig. 195) est en compagnie d'un vieux Space Invader de 2001.

Il n'utilise pas la galerie, mais crée souvent dans le cadre de projets. Beaucoup d'artistes urbains sont accusés de se vendre à des marques en mal d'authenticité, parce qu'ils collaborent facilement avec des marques de leur logo, mais André n'a pas besoin d'adapter ses œuvres au monde des galeries. Ses œuvres y étoufferaient d'ailleurs vite puis qu'elles ont

¹⁹⁹ Cité par sous la direction de Paul Ardenne et texte de Marie Maertens, *100 artistes du street art*, op.cit., n. 2.

besoin, pour avoir un impact, d'interagir avec l'endroit où elles se trouvent. André est rompu à l'art de tirer un profit financier de ses graffiti. De 1997 à 2003, dans le cadre du projet *Love Graffiti*, il demandait jusqu'à 2500 dollars à ses clients pour aller peindre le nom de la personne aimée à l'endroit de leur choix. André n'a jamais perdu son goût de l'illégalité, ce qui le démarque du businessman typique²⁰⁰.

Thomas Ville a créé un univers joyeux avec ses tags de Monsieur Chat. Souriant de toutes ses dents, il prend place au milieu de bergeries, de couples ou de vestales langoureusement alanguies. Monsieur Chat aime bien voyager. Sur les murs, de son trait net, aux couleurs en aplats bien définies, Monsieur Chat décrète qu'« éduquer une fille, c'est éduquer toute l'humanité »²⁰¹. Dans ce contexte, ses deux pattes écartées lui donnent la carrure d'un leader politique.

De 1997 à 2000, M. Chat se développe petit à petit en France. Puis à partir de 2002, des pancartes de M. Chat apparaissent lors de manifestations. Fin 2004, un chat géant (fig. 196) a été peint sur une place devant le Centre Pompidou. Relayées par les médias, les images font parfois le tour du monde. Il s'est installé néanmoins dans divers endroits de la ville, comme il le fit au Japon ou en Corée, mais de manière moins engagée. Selon la situation politique de chaque pays, son univers devient simplement joyeux. Monsieur Chat est un petit animal domestique bien sympathique.

Les lettres étaient importantes dans la culture du graffiti *writing*. Mais on l'a critiqué quant à sa valeur artistique et on a questionné la vérité d'activité des *writers*. Nous avons souhaité nous pencher sur l'œuvre de John Fekner, artiste américain. La jeune génération, comme Ben EINE, de son vrai nom Ben Flynn, a également créé des œuvres à base de lettres (fig. 197). Et beaucoup de livres sur le street art ont fait des recherches sur cet artiste. Nous approfondiront par ailleurs notre étude en traitant de l'œuvre de RERO dans le prochain chapitre.

À la différence de ces artistes, l'Atlas français réalise un graffiti calligraphique. Jules Dedet Granel, dit L'Atlas est né à Toulouse en 1978. Il découvre la culture hip-hop dans les années 1990, grâce à DJ Feadz. Il débute le graffiti à cette époque, après avoir étudié la calligraphie arabe traditionnelle au Maroc, en Egypte ou en Syrie. C'est là qu'il découvre le Koufi, une

²⁰⁰ Eleanor Mathieson et Xavier A. Tàpies, *Street Art : Portraits d'artistes*, op.cit., p. 12.

²⁰¹ Voir sous la direction de Paul Ardenne et avec le texte de Marie Maertens, *100 artistes du street art*, op.cit.

écriture géométrique qu'il adapte afin de créer sa propre signature. En 1999, il rencontre Jean Faucheur et explique la nécessité d'un nouveau support.

« Vers 2000, j'ai eu quelques ennuis avec la justice. J'ai été fiché sous le nom de L'Atlas et il m'est devenu impossible de faire du graffiti à Paris. [...] J'ai rencontré Jean Faucheur qui m'a appris la technique des affiches, qu'il avait développée dans les années 80 avec les frères Ripoulin. Ça m'a donné l'occasion de développer tout ce que j'avais appris en matière de calligraphie »²⁰².

L'Atlas se lance, en 2008, dans la réalisation de l'une de ses boussoles géantes sur le parvis du Centre Georges Pompidou, *Time is Art* (Le temps est art) (2008) (fig. 198). Il est connu pour ses labyrinthes calligraphiques, de lecture ambiguë. Il se définit comme un tagueur pur, qui aime l'écriture, le geste et la calligraphie, et qui ne sera jamais un illustrateur. Aussi s'attaque-t-il aux mots, s'accordant, à la rigueur, de travailler avec compas ou boussole. L'Atlas ne regrette pas pour autant que les traces s'amenuisent, car c'est un activiste urbain, une sorte d'anarchiste de la ligne droite.

La rue est vécue par lui comme un terrain de créations et d'expérimentation. La trace fait référence à l'écriture première, à l'alphabet originel. Elle indique un passage, témoigne d'un moment mais ensuite se meurt dans le souvenir. Il colle au moyen de ses signes toujours géométriques *I'm here* (Je suis ici) (fig. 199), *seven daughters* (sept filles) (fig. 200) ou *Under control* (sous contrôle) (fig. 201), témoignages de son obsession du repère.

Il s'inspire de calligraphies anciennes et orientales, qui confèrent à ses œuvres une dimension ornementale particulière, mais il observe aussi les détails de symétrie de l'architecture des villes. Son œuvre fut au départ réalisée en graff et parfois transposée sur des toiles pour que s'y ajoutent une autre lecture, une autre histoire. Il prend des photographies, toujours en noir et blanc, de son travail dans l'espace urbain.

La peinture murale, l'américain Swoon, la Française Miss Van, et le duo brésilien Os Gêmeos créent tous des personnages qui, nous le verrons, n'opèrent pas à la manière d'un logo.

OS Gêmeos, Les deux vrais « jumeaux » en portugais, se nomment Otavio et Gustavo Pandolfo. Nés en 1974 à São Paulo, ils sont devenus les stars du graffiti sud-américain. Ils ont

²⁰² L'interview avec L'Atlas, cité par Stéphanie Lemoine et Julien Terral, *In Situ*, *op.cit.*, p. 62.

d'abord cherché à imiter le style du graffiti américain, mais sans en connaître les méthodes de réalisation, si ce n'est ce qu'ils ont pu en voir dans le livre *Subway Art* et le film *Style Wars*. Ils se mettent alors à explorer eux-mêmes différentes techniques, jusqu'à créer quelque chose de vraiment nouveau, très différent du modèle US. Ils ont décidé de tracer leur chemin. Ils se forgent leur propre voix qui raconte la vie à São Paulo dans un univers imaginaire. Ils sont influencés par l'extérieur qui leur donne l'assurance nécessaire pour puiser dans la sensibilité et le folklore de leur Brésil natal. En 1993, ils rencontrent Barry MacGee²⁰³ en résidence au Brésil, qui apporte son expérience et montre des images des graffitis américains. Il leur fait aussi rencontrer Allen Benedikt, fondateur du *12oz Prophet Magazine*, qui réalise leur première interview²⁰⁴.

Leur marque de fabrique est un univers lyrique, rêveur, presque enfantin, empli de nombreux petits figurants, qui traite aussi des sujets quotidiens. Il en résulte une extraordinaire galerie de couleurs et de portrait sur des scènes simples et des illustrations façonnées par leurs pays, leurs racines, et leur folklore. Au final, les peintures forment un certain portrait politico-social de la ville de São Paulo, sans renier le folklore brésilien. Très coloré, cet univers se mue progressivement en sculptures et en installations. Certaines œuvres sont délibérément provocantes pour dénoncer l'injustice ou les scandales (fig. 202). D'autres sont de simples portraits inspirés des membres de leur famille ou de connaissances (fig. 203). Mais quel qu'il soit, chaque personnage est une nouvelle création, et ils ne se répètent jamais.²⁰⁵ Leur style s'affirme et, dès 1997, leur travail est reconnu en dehors des frontières brésiliennes.

²⁰³ Barry McGee est né à San Francisco en 1966. Il est aussi connu sous d'autres pseudonymes dès ses dix-huit ans, dans le milieu du graffiti. Il devient dans les années 1980 l'un des tagueurs les plus connus de la Bay Area. Voulant améliorer sa technique et quitter la rue pour présenter son travail, il s'inscrit à l'Art Institute de San Francisco d'où il sort diplômé en Beaux-arts et gravure en 1991. Il crée des assemblages faits de peintures, de photographies ou de dessins enchevêtrés en masse, comme si chaque œuvre était intrusive l'une envers l'autre, ne sachant pas trouver sa place dans cette cacophonie visuelle. Il a mis au point plusieurs techniques aujourd'hui répandues, comme l'utilisation de giclées de peinture ou le regroupement de plusieurs œuvres. Cette dernière technique lui a été inspirée par ce qu'il a vu dans les églises lors d'un voyage à São Paulo en 1993, et il a pu exercer par ailleurs une influence profonde sur les œuvres d'Os Gêmeos. McGee crée d'énormes personnages éphémères et mélancoliques, tenant souvent une bouteille à la main. Il se trouve toujours une galerie prestigieuse pour lui ouvrir ses portes, témoignage de sa renommée. Il a continuellement exposé à UCLA Hammer Museum à Los Angeles (1999), à la Fondation Prada à Milan (2002), au Walker Art Center à Minneapolis (2004), au Watari Museum à Tokyo (2007), et participé à la Biennale de Venise (2001) et à la Biennale de Lyon (2009).

²⁰⁴ Sous la direction de Paul Ardenne, textes de Marie Maertens, *100 artistes du street art*, op.cit., n. 67.

²⁰⁵ Eleanor Mathieson et Xavier A. Tàpies, *Street art : Portraits d'artistes*, op.cit., p. 132.

Les deux frères ont investi depuis 2005 centres d'art et musées. Ils interviennent, par exemple, avec Jeffrey Deitch à New York en 2005 en 2008, au Museum Het Domein en Hollande en 2007, au Tate Modern à Londres en 2008, au Vale Museum au Brésil en 2011, ou encore à l'Institute of Contemporary Art de Boston en 2012. Leurs interventions muséales sont presque toujours assorties d'une réalisation en extérieur. La notoriété des jumeaux leur permet de décrocher une collaboration avec Louis Vuitton pour la création d'un foulard en 2013²⁰⁶.

Miss Van (Vanessa Alice Bensimon) a commencé à peindre dès l'âge de dix-huit ans, se démarquant très vite dans ce milieu de tradition masculine. Il s'agissait de stickers grand format, mais elle peint surtout sur toile et panneau de bois. Cela lui permet de se concentrer davantage sur la technique car elle peut alors travailler plus lentement que dans la rue. Elle choisit une figure féminine, sexy et gironde, mais malicieuse librement inspirée de sa propre personne (fig. 204). Les poupées de Miss Van à la bouche gourmande et aux courbes généreuses deviennent sa signature. Ces formes simples ne se contentent pas d'attirer les regards par son visage ambigu. Elle se découvre parfois dénudée, affichant des seins fermes et dressés, accentuant un déhanchement du bassin. Jeu érotique supplémentaire, elles peuvent apparaître masquées avec des couleurs qui pétillent.

Inspirée par les artistes japonais, comme Junko Mizuno, les pin-up des années 1950, le peintre américain Mark Ryden ou la bande dessinée des années 1970 de Vaughn Bodé, Miss Van joue davantage sur les contrastes d'une femme moderne. Sauvage mais domestiquée, candide mais angoissée, séductrice mais apeurée, apprêtée mais tournant au grimage²⁰⁷. Toujours à l'aise sur les murs des villes, elle développe en parallèle un travail sur toile qui lui permet d'expérimenter des effets de contrastes, de couleurs, de clairs-obscurs et de profondeurs. Ses images sont tristes, mélancoliques, arrogantes, elles expriment toutes sortes d'émotions, comme nous.

Ericailcane est un artiste d'origine italienne. Il a étudié à l'Académie des beaux-arts de Bologne. Récemment, il a collaboré avec Sam3 et Will Barras, avec lequel il a réalisé diverses animations. Chez Ericailcane, le titre du livre ne serait pas *Des souris et des hommes* mais « Des lapins et des hommes » tant cet animal, vêtu de costumes comme ceux de nos congénères, semble faire partie de son univers (fig. 205). Le lapin, toutefois, n'est pas le seul représentant de cette arche de Noé et rejoint tout un univers zoologique composé de rats, de

²⁰⁶ Jérôme Catz, *Street art : mode d'emploi*, op.cit., p. 228.

²⁰⁷ Sous la direction de Paul Ardenne et textes de Marie Maertens, *100 artistes du street art*, op.cit., n. 60.

chats, de souris, de coqs ou de canards. Sur des dessins délicats ou à travers des œuvres murales de grand format, à réalisation toujours délicate, Ericailcane humanise ses créatures comme lors de l'exposition *Il funerale del galle*, Fame Festival, Grottaglie, Italie, en 2009. On décèle pourtant dans ses images une critique implicite de notre société²⁰⁸.

Labrona est un Canadien qui se passionne pour la peinture avec son ami Other, depuis 1998. Il cumule représentations dans l'espace urbain et études en histoire de l'art. Aujourd'hui, il est également exposé en galerie et considère comme autonomes ces deux parties de son travail. Les visages que Labrona dépeint sont en majorité durs, froids et fermés (fig. 206). Quand ils ne sont pas tristes, revendicateurs et contestataires, réalisés par le biais d'une peinture rugueuse aux aplats fortement délimités et cernés de noir. Ils rappellent certaines images christiques ou byzantines et plongent le spectateur dans un état proche du recueillement ou de la prise de conscience. Ayant étudié l'histoire de l'art, il admet se référer fortement aux maîtres du passé et inspirer en toute conscience cet état contemplatif et religieux. Il prend des photos pour immortaliser ses œuvres. Ses peintures se font aussi parfois géométriques et symétriques, en référence à son intérêt pour la peinture abstraite et le design. Il joue alors des couleurs, des formes et des compositions²⁰⁹.

Ces formes de peinture murale ne peuvent pas facilement et rapidement se réaliser dans la rue. Les artistes créent donc souvent ces œuvres d'envergure dans le cadre de projets, avec le soutien de galeries et de patronages divers.

Le pochoir, est la technique prédominante pour les street artistes. Comme nous l'avons déjà vu, cette technique est utilisée par les artistes français depuis les années 1980, pour assurer une expression rapide et la considération de l'esthétique. Ils s'étaient dépolitisés. Et cette simplification implique qu'il ne s'agit pas d'un travail uniquement manuel, ni de la peinture à la bombe employée habituellement. Les artistes français comme Jef Aérosol, NémO, Jérôme mesnager en ont fait des objets plus ludiques que politiques dans la rue. Cette perspective montre que l'artiste suivant devra amener de nouvelles figures sur le support et exprimer une opinion plus critique.

En France, C215 (Christian Cuémy) fait figure de nouveau venu dans le street art européen. Avec la nouvelle notoriété de ses pochoirs aux visages finement découpés. Cette artiste peint à la bombe depuis 1987 mais il ne s'agit pas vraiment de tag ni de graffiti, il réalise des

²⁰⁸ *Ibid.*, n. 27.

²⁰⁹ *Ibid.*, n.50.

poèmes, trahissant déjà une envie de s'exprimer à l'extérieur et découpe des pochoirs à partir de 2006. Souvent les visages sont durs et les regards intenses. Focalisé sur les expressions, le détail compte chez C215, détail de l'exécution et détail du lieu. Ce sens du détail a certainement à faire avec ses connaissances en histoire de l'art. Ses influences vont des peintres de la Renaissance, du classicisme et du romantisme, à la propagande socialiste et à quelques contemporains, comme Carricondo, Conor Harrington, James Jean ou Dan23, avec lequel il a récemment collaboré.²¹⁰ Son œuvre parle des gens, comme avec ce pochoir du visage d'un *vieil homme* placé derrière des barreaux de shoreditch, à Londres en 2008 (fig. 207). Son but est en effet de créer de nouveaux pochoirs pour chaque ville afin d'en refléter les habitants. Il dit : « Le contexte est ce qu'il y a de plus important dans le street art. La seule chose que je ne change jamais, c'est mon logo. Chaque situation exige un nouveau pochoir »²¹¹.

C215 utilise une technique bien particulière. En 2008 il a été invité par Banksy au *Cans Festival* de Londres : *Portrait de mineur* (fig. 208). Ses pochoirs très complexes se divisent en plusieurs sections, ce qui lui permet de construire des portraits riches en détails où l'on distingue chaque ride, chaque poil d'une moustache, chaque mèche de cheveux et chaque pli d'un tissu. Les fines lignes évoquent la gravure et rendent ses portraits très expressifs et pleins d'émotion permettant ainsi de traduire le caractère d'une personne. Il se plonge dans le monde du pochoir pour en devenir l'un des plus grands techniciens ; poète de la rue, sans parole, il enchante par ses œuvres minutieusement exécutées. Il représente la nouvelle génération de pochoiristes internationaux.

Nous cherchons aussi à investir de nouveaux supports. Le sol, dont une idée reçue veut qu'il échappe à la législation, devient ainsi un espace de prédilection pour Roadsworth (fig. 209), Zevs ou l'Atlas. Roadsworth (de Montréal au Canada) fait des marquages aux sols aussi drôles qu'audacieux qui métamorphosent l'espace public. De son véritable nom Peter Gibson, l'artiste a commencé à peindre dans la rue en 2001. Cet artiste s'intègre à l'environnement, comme la rue et le sol. Ce jeu a été réalisé dans le cadre de plusieurs commandes dont une œuvre pour le Tour de France de 2007, représentant un vol d'oiseaux longeant le trajet des cyclistes.

²¹⁰ *Ibid.*, n.12

²¹¹ Eleanor Mathieson et Xavier A. Tàpies, *Street Art : Portraits d'artistes, op.cit.*, p. 43.

L'Anamorphose, elle se déploie plus que d'autres œuvres proposées, par la profusion d'artistes qui, à l'occasion d'un concert, d'une manifestation culturelle, d'un festival, ou autour de lieux touristiques, réalisent en direct un portrait, un paysage fantastique, une caricature. L'anamorphose apparaît officiellement dans l'histoire de la peinture au début du XVI^e siècle (cf tableau *Les Ambassadeurs*, en 1533 par Hans Holbein le Jeune). Dans l'art contemporain, l'anamorphose est une technique devenue la marque de fabrique d'artistes comme Tjeerd Alkema (Hollande) ou Georges Rousse (France) et Felice Varini (Suisse) dont les œuvres ne se matérialisent vraiment que lorsque le visiteur est placé à un certain endroit – l'emplacement exact d'où elles ont été imaginées²¹².

Mais cette technique est réalisée plus sauvagement dans la rue dans laquelle elle représente davantage de scènes figuratives simples avec effet 3D assuré, moins complexes à composer mais, elles aussi, lisibles d'un seul point de vue par le Hollandais Leon Keer ou les Allemands Edgar Mueller et Manfred Stader. L'anamorphose est appréciée au gré du public. Elle commence à séduire les artistes qui en maîtrisent parfaitement la technique. Parmi les réalisations monumentales, citons celles du collectif espagnol Boa Mistura, qui, entre autres, a investi cinq rues d'une favela de São Paulo pour y écrire chaque fois un seul et énorme mot englobant tout. C'est l'œuvre *BELEZA* (Beauté) (fig. 210), réalisée avec l'aide de tous les enfants du quartier au São Paulo en 2012. Cependant ce type d'anamorphose, jusqu'à présent, peu considérée dans le street art, car trop décoratif est généralement autorisé.

L'installation, à la différence du graffiti, a apparu avec les artistes avant-gardistes de la rue. Ernest Pignon-Ernest a également produit une installation sur arbre mettant en scène des silhouettes humaines pendant les années 1980. Il s'est fait connaître d'un vaste public en septembre 1984 avec les vingt-huit « arbrorigènes » (fig. 211), sculptures végétales vivantes selon un dispositif élaboré avec l'aide précieuse du scientifique Claude Gudin et le Centre de recherche de Cadarache, qui occupèrent le parc écologique du Jardin des Plantes de Paris et accueillirent 100.000 visiteurs.

A demi camouflés l'été dans l'épaisseur végétale, ces figures sont d'autant plus difficiles à apercevoir qu'elles font corps avec la nature. Leur épiderme étant végétal, de fait, ces sculptures épousent les couleurs du lieu environnant par mimétisme. Il s'agit là d'une véritable découverte, une prouesse d'esthétisme et de sophistication naturelle à laquelle le

²¹² Jérôme Catz, *Street art : mode d'emploi*, op.cit., p. 78.

spectateur est convié. La démarche artistique de l'artiste a voulu fixer poétiquement la photosynthèse elle-même, ce processus complexe essentiel à toute vie végétale ou humaine qui transforme la lumière solaire en énergie chimique. Ernest Pignon-Ernest parvient à conjuguer la rigueur d'une performance biologique à la justesse du geste artistique. Ce nouveau type de performance artistique ouvre la porte à de jeunes street artistes.

Ainsi, en 2001, une exposition de Juan Muñoz à l'Hirshhorn Museum de Washington éveille l'intérêt de Mark Jenkins, Américain qui a joué très jeune de divers instruments de musique et fait des études de géologie, pour la sculpture et l'installation. Il travaille par séries. En 2005, il débute avec le *Storker Project* (fig. 212), qui met en scène des bébés réalisés avec du scotch, des centaines de chérubins transparents disposés dans les endroits les plus incongrus de nombreuses villes dans le monde, telles Bethléem et São Paulo, New York et Varsovie²¹³.

Mark Jenkins prend place de manière subjective, apportant une note de poésie, de décalage et d'humour dans chacun des lieux qu'il décide d'investir. Les œuvres précédemment décrites font partie d'*Embed*. Il s'agit en réalité de moulages de corps grandeur nature, recouverts de vêtements. Ce travail instaure aussi, dans son processus, l'analyse de la réaction des passants, filmés à leur insu. Auparavant, il avait commencé par la série *Tape Men* (fig. 213), qui consistait en un moulage de son propre corps avec du ruban d'emballage transparent. Il enturbanne aussi des corps de poupons, placés par la suite dans l'environnement urbain, que ce soit sur des statues, dans des arbres ou sur des affiches²¹⁴.

Mark Jenkins s'oriente vers la sculpture pour mieux parodier les monuments et le mobilier urbain. À la diversification des formes s'ajoute la variété des matériaux comme le tricot, le chewing-gum, la mosaïque, les sacs plastiques, le végétal, qui deviennent autant de moyens d'expression²¹⁵. En abordant les problèmes sociaux de la ville, comme les sans-abri et la dégradation environnementale, il cherche à continuer de produire les sculptures des « témoins visuels » afin d'animer l'environnement et de poursuivre le jeu avec la rue.

Un autre artiste, Slinkachu, jeune Anglais ayant fait des études d'art et de design, se fait remarquer par la petitesse de son travail, traitant de faits de société et alliant une certaine finesse à une approche poétique. Ce projet se nomme *Little people in the City* (2012) (fig. 214). L'intensité du rapport entre le spectateur et l'œuvre augmente avec l'improbabilité de la rencontre. La taille et la délicatesse de ses installations sont deux composantes majeures

²¹³ *Ibid.*, p. 222.

²¹⁴ Sous la direction de Paul Ardenne et textes de Marie Maertens, *100 artistes du street art*, op.cit., n. 43.

²¹⁵ Stéphanie Lemoine, *L'art urbain: du graffiti au street art*, op.cit., pp. 81-82.

de la beauté de son travail. Même à travers la photographie, les œuvres de l'artiste restent touchantes de simplicité et d'authenticité ; quelques figurines de un centimètre de haut peintes et confrontées à notre univers ont un pouvoir magique sur notre imaginaire²¹⁶.

A côté de ces street artistes, les artistes plastiques contemporains ou de l'art visuel travaillent encore dans la rue comme Shimon Attie ou Cédric Bernadotte. Le premier débute sa série *The Writing on the Wall* (à Berlin, 1991-1993) (fig. 215), en prenant pour lieu d'expérimentation l'ancien quartier juif de Berlin. Dans le Scheunenviertel, il crée une installation rappelant la période la plus sombre de l'histoire allemande sur la thématique de l'absence. La série *Hiding Places* (fig. 216) poursuit ce travail dans l'Amsterdam où s'étaient cachés des Juifs. Shimon Attie y projeta sur les pavés des films d'amateurs consacrés aux parades et aux rondes des soldats allemands. De quoi plonger le spectateur dans la position du voyeur de l'époque, tapi derrière ses rideaux. *Between Dreams and History* se penche sur la question de l'immigration aux États-Unis, notamment dans le Lower East Side de New York. Shimon Attie porte un regard neuf sur ses habitants et ses lieux.

Cédric Bernadotte a, lui, étudié aux Beaux-arts de Toulon. Il se confronte pour la première fois à l'espace public en 1999 et inaugure l'année suivante ses interventions avec du scotch, au sein du collectif *anonymixte* de Montpellier (fig. 217). En 2004, il réalise *Arts de lieux* à Paris, où son design urbain éphémère permet de faire découvrir l'architecture autrement, de cacher des points de vue ou d'en révéler d'autres, et de manière plus profonde, de faire réfléchir à des questions d'urbanisme.

Nous avons montré les supports du street art – L'affiche, l'image détournée sur le panneau publicitaire ou l'affiche, les autocollants, le collage, les graffitis à la bombe, la peinture murale au pinceau, le pochoir, l'anamorphose ou l'installation – par le biais d'artistes typiques. Contrairement au processus visant à dépasser les techniques simples par Photoshop, leurs techniques sont diverses, mais nous y découvrons aussi quelque traits de caractère. Certains artistes peuvent être regroupés selon certaines particularités : portraits de personnes qui évoquent l'émotion des personnages, traces d'alter ego, jeux d'expression esthétique, ou poétique. Leurs œuvres voyagent à travers les villes à l'internationale pour rencontrer les passants. Ils questionnent la ville dans sa globalité sur la métropolisation de l'art, mais aussi ses friches, jusqu'aux villages d'Afrique. En même temps les artistes cherchent des galeries

²¹⁶ Jérôme Catz, *Street art : mode d'emploi*, op.cit., p. 234.

prestigieuses avec leurs avantages, dans lesquelles ils exposent eux-mêmes, ou dans le cadre de festivals ou de projets.

Cependant, nous pouvons aborder d'autres groupes qui font converger des caractéristiques plus critiques quant aux problèmes sociaux, par leur attitude dans la société de consommation, ou par l'acte rebelle typique de la guérilla. Par l'étude de ces artistes, nous allons proposer d'approfondir les querelles projetées dans l'histoire de l'art contemporain et dans notre société. Nous allons bientôt discuter des activités d'artistes reconnus et de leur autonomie.

1.2. Les artistes du post-graffiti : l'action politique et la résistance artistique

Graffiti moderne ou Street art, la confusion sur les différentes définitions de ces termes est aggravée par le fait qu'elle est en grande partie alimentée par les médias. Ainsi, bien que les deux sujets soient très commentés dans les médias, ceux-ci comprennent très rarement pleinement les commentateurs et les commentaires. Il y a beaucoup de gens qui sont dans le graff, mais ils ne savent pas vraiment définir ou expliquer ce qu'est le graffiti. La même chose pourrait être dite concernant le street art. Pour être clair, le graffiti *writing* est essentiellement une lettre à la base d'une forme d'art dont le mouvement s'est activé à New York à la fin des années 1970, et qui est le plus souvent associée à la peinture en aérosol et au marqueur, bien que tous matériaux et toutes surfaces soient acceptables. Après le graffiti *writing* est apparu le mouvement street art, que certains qualifient de sous-section du graffiti centrée sur le tag, parce qu'il est né dans la culture du graffiti américain des années 1970. C'est une erreur. Nous ne pouvons pas expliquer le street art comme étant simplement l'origine du graff ni le séparer parfaitement du graffiti par des considérations toute négatives. Les sujets sont effectivement intimement liés, le graff étant d'un point de vue terminologique et de classification, une catégorie du street art. La partie du graffiti *writing* qui se complaît dans le vandalisme pur, sans aucune préoccupation pour les valeurs artistiques existantes, est peut-être le seul aspect du graffiti que le public trouve impossible à comprendre ou à accepter.

Notre étude ne cherche pas à redéfinir le graff et le street art. Au contraire, elle cherche à établir un parallèle entre les artistes qui travaillent de façon complémentaire : chacune des sections ci-après reflète une tendance ou un style particulier de l'univers du graffiti, et comprend le travail des artistes associés à cette tendance ou ce style. Par ailleurs, cette étude

montre les divers problèmes posés dans l'art contemporain du fait que le graffiti soit né en dehors du système de l'art et qu'il en soit néanmoins rapidement devenu l'un des supports, dans la société de consommation qui est la nôtre. Enfin, nous considérons a largement influencé notre façon d'aborder les questions esthétiques d'aujourd'hui.

C'est la raison pour laquelle la plupart des artistes présentés dans cette étude est fortement liée à l'histoire de l'art. Par conséquent, l'étude de leurs travaux se place dans un contexte historique de l'art, bien souvent contre leur gré, et il est donc utile de faire des comparaisons entre leurs œuvres « institutionnalisées » et leurs travaux qui existent actuellement à l'extérieur. Par exemple, Cedar Lewisohn cherche, dans son livre *Abstract Graffiti* (2011), la relation entre le street art et l'histoire de l'art, en montrant les liens existant entre Remi/Rough et Kasimir Malevich, entre Eltono et Daniel Buren, Brad Downey et Kenichi Hiratsuka, Santiago Sierra et Barbara Kruger, ou encore Dave the Chimp et le Pop Art.²¹⁷ Nous avons souvent fait converger la situation artistique française et les activités des artistes français, parce que le style ou les idées de street artistes tels que Daniel Buren, Ernest Pignon-Ernest, ou d'autres artistes d'avant-garde, ont souvent été exprimés et exploités sans autorisation, dès les années 1960 dans la rue.

Dans les faits, le street art peut exister à l'extérieur comme à l'intérieur d'un musée comme l'ont démontré le Land art ou certains happenings. Leur travail réalisé dans la rue ne sera pas nécessairement le même que celui présenté dans les musées, cependant. Les différents environnements entraînent différentes formes de street art et les artistes qui réussissent à passer de la rue au musée sont ceux qui prennent en compte cette réalité, quand ils ont en général tendance à ignorer le risque de mise en institution. Pour autant, de plus en plus, les musées s'ouvrent à des pensées moins conventionnelles et à l'extérieur du cube blanc : les musées pourraient bien être les villes elles-mêmes pour l'organisation des expositions.

Dans la rue, la diversité de cette forme d'expression est toujours controversée, malgré une histoire de près de cinquante ans, où se mêlent graffitis, œuvres conceptuelles, happenings et contre-propagandes. En prime, les peintures murales ont leur propre histoire au sein des conventions politiques. Le fait que le projet du Pouvoir ait été réalisé légalement n'enlève rien à sa pertinence politique. Il signifie simplement qu'il a trouvé une façon de travailler au sein du système pour améliorer le système. Les frontières entre le street art et l'art public sont dans une mouvance perpétuelle. Beaucoup de projets d'art public, qui se déroulent dans le monde

²¹⁷ Voir Cedar Lewisohn, *Abstract Graffiti*, London & New York : Merrell, 2011.

aujourd'hui, impliquent des artistes avec un background dans le street art. L'une des raisons en est que le travail produit par ces artistes a tendance à être accessible au public. Par ailleurs, le commerce et la publicité ont toujours eu une relation parasitaire aux sous-cultures, et leur relation avec le street art n'est pas différente.

Dans ce climat, nous cherchons les artistes qui présentent une valeur artistique dans les graffitis, en dépit du caractère sauvage et vandale de leurs actes. Ils font montre d'un style esthétique, mais aussi d'une pratique artistique mise en une place entre le jeu, l'acte critique et l'activité politique. Quand ces artistes sont infiltrés dans l'art contemporain, les galeries les préfèrent à tout autre, à la différence des graffiteurs devenus artistes par un montage commercial du marché de l'art. Portés par l'essor d'Internet, des artistes venus de la rue grâce au graffiti cherchent à en faire évoluer l'esthétique.

En même temps, les artistes ont trouvé un lieu qu'ils peuvent exploiter de leur propre initiative à travers un acte libre. Au cours de l'évolution du graff, les sous-cultures du graffiti ont du apprendre à vivre avec d'autres formes d'art urbain. « Post-graffiti », « Néo-graffiti », ou simplement « Street art » sont autant de mots utilisés aujourd'hui dans les textes consacrés au graffiti pour désigner le renouveau d'une production artistique à la fois publique, éphémère et illégale. L'émergence du post-graffiti ne signifie nullement que le graffiti *writing* soit dépassé. Ce dernier continue de fleurir à côté d'interventions variées regroupées généralement sous le nom de « street art »²¹⁸.

Un certain nombre de street artistes ont débuté par le graffiti pour ensuite modifier leur pratique afin de créer un mode d'expression urbaine différent. C'est-à-dire que, contrairement à l'obsession des *writers* pour leur lettre ou le tag, ils préfèrent l'exploration de nouvelles formes. D'autres artistes, guère satisfaits des codes éthiques, hiérarchiques ou picturaux du graffiti, voire explicitement opposés à eux, ont pris la décision de produire une forme d'art public qui se distingue stylistiquement du graff. D'autre encore, qui n'avaient pas fait leurs armes dans le graffiti ni éprouvé le besoin de prendre clairement leurs distances par rapport à cette culture, sont devenus des street artistes simplement après avoir expérimenté différents mediums et contextes de diffusion. Cependant, intrinsèquement, le post-graffiti découle de la culture du graffiti, d'où son nom.

²¹⁸ Anne Waclawek, *Street art et graffiti, op.cit.*, p. 29.

Le post-graffiti se caractérise par une grande variété d'innovations stylistiques et techniques²¹⁹. Ainsi, de nombreux artistes que nous avons déjà étudiés, comme Shepard Fairey, Fafi, Eine, L'Atlas, Os Gêmeos, Dan Witz, Roadsworth, André, Zevs, JR, Blu, Banksy, Rero, etc... délaissent le graffiti pour l'invention de motifs et de personnages. Ceci est un trait particulier aux grands artistes européens. Ils suivirent les traces des pionniers français du street art comme Ernest Pignon-Ernest ou Blek le Rat. Ils semblent hériter aussi bien du support et de l'idée des avant-gardes politiques, bien qu'ils ne participent pas immédiatement du mouvement d'art contemporain. Porté par des frondeurs en rupture avec l'institution et le marché, il s'affirme également pour la quête de reconnaissance des laissés-pour-compte. Irrévérencieux, sulfureux voire insurrectionnel, il n'évite pas toujours le mercantilisme ni les sirènes de la commande publique. Regardé comme un délit lorsqu'il se déploie dans la rue, il est célébré dans les galeries d'art et les musées.

Et les raisons pour lesquels nous utilisons le terme du post-graffiti sont les suivantes : les activités initiales de beaucoup d'artistes ont commencé avec le graff ou le tag. Mais leurs approches sont des techniques artistiques comme l'affiche, la peinture en aérosol, le collage, l'installation, le pochoir, etc., et la stratégie artistique comme l'image détournée ou l'humour littérature, la satire poétique ou ironique, la description caricaturale... En respectant le caractère original des graffitis, mais en même temps les lieux spéciaux, ils dispersent leurs images comme un virus. Ces artistes font également partie de la catégorie du street art. Certains street artistes créent afin de présenter leur jeu esthétique, d'intervenir avec le public, ou de mettre l'accent sur le plaisir du public ou le leur. Mais ces artistes du post-graffiti poussent plus loin les enjeux politiques ou sociaux et leurs manières d'investigations comme avec leur stratégie de guérilla, leur approche ironique ou humoristique des problèmes politiques, et l'attitude de résistance face au système de l'art.

Dans ce chapitre, nous serons amenés à discuter de la manière dont ces artistes tiennent leur place et dont ils ont ouvert un nouveau genre dans l'art contemporain. Les artistes sélectionnés sont ceux qui n'ont aucun classement formel, notre sélection repose sur la seule analyse de leurs activités. Nous avons évoqué la plupart des grands artistes européens. La France est un peu plus indulgente du fait de sa situation politique que d'autres pays, envers les activités illégales des artistes d'avant-garde urbaine dans la rue. Cette attitude voit positivement l'autonomie de l'artiste dans les projets officiels ou l'exposition du musée d'art.

²¹⁹ *Ibid.*, pp. 29-30.

INVADER, l'artiste français né en 1968, poursuit des études d'art plastiques à l'université puis un troisième cycle aux Beaux-arts de Paris avant de se jeter dans l'arène et de choisir l'anonymat. Il découvre le mouvement graffiti alors qu'il pensait déjà infiltrer les villes avec un plan d'invasion virale, heureusement visuelle. L'artiste décalé n'est pas issu du mouvement graffiti car il l'a découvert seulement après avoir commencé sa démarche. Mais il considère sa démarche comme celle d'un hacker propageant un virus à l'échelle du monde. Le « space invader » devient son logo.

Sa démarche artistique est aussi simple que belle, et la réalisation de son idée originale garde toute sa force depuis le début. À la recherche constante de nouvelles déclinaisons de ses personnages de jeux vidéo pixelisés, il ne laisse passer aucune occasion ; de la fabrication de gaufres à l'effigie de ses icônes jusqu'à la production de baskets *R-invader*, en passant par la création d'un lanceur automatique de balles enfermé dans une cage de verre, Invader crée et innove sans cesse. Au commencement il y eut la céramique, puis vint le temps du cube, et voici qu'arrivent les performances.

Il réalise également des installations depuis ses débuts, comme lors de la Biennale de Lyon en 2001. De coin de rue en dessus de porche, ville après ville, l'artiste colle ses personnages en céramique, tout droit tiré du jeu star des consoles des années 1980 : *Space Invader*. Invader a contribué à diffuser ce jeu extrêmement additif sur toute la planète, en installant ses emblèmes dans des lieux aussi déferents que Paris et Katmandou, Londres et Bangkok, Los Angeles et Mombasa²²⁰. Le travail est méticuleusement préparé en amont, les petits carreaux de céramique sont assemblés en atelier, prêts à être fixés, au ciment ou à la colle extraforte, en un clin d'œil. Son travail s'enrichit d'un nouveau médium compatible avec son idée de départ : le Rubik's cube. N'utilisant que les six couleurs de l'objet, Invader crée des tableaux à partir de ces pixels matérialisés qui lui permettent de réinterpréter les classiques de la peinture ou d'autres sujets de son choix²²¹.

En 1998, il envahit le musée du Louvre en posant dix *Space Invaders* (du numéro 134 au numéro 143), institution qui fit le choix, assez peu surprenant, de retirer ses mosaïques. Pour fêter l'an 2000, il s'invita sur les grandes lettres de la fameuse colline d'Hollywood, à Los

²²⁰ Rafael Schacter, *Atals du street art et du graffiti*, op.cit., p. 173.

²²¹ Jérôme Catz, *Street art : Mode d'emploi*, op.cit., p. 216.

Angeles (fig. 218). Il compare son action à une acupuncture mettant en avant les endroits nerveux et les nœuds²²². Il explique :

« Travailler dans la rue est un acte politique en soi. Mais c'est aussi une expérience... Bien sûr, il y a aussi un côté jeu... le seul but [est] de remporter le maximum de points... Chaque Space Invader rapporte entre 10 et 50 points selon sa taille, sa composition et son emplacement. Chaque ville « envahie » gagne des points qui sont ajoutés à ses points précédents »²²³.

Les gens, pense-t-il, ont tout à gagner de ce spectacle insolite où l'on peut voir un Invader, sur un panneau publicitaire de Londres, désigner une camera de surveillance dans un magnifique pied-de-nez à la logique publicitaire. Cette technique de la mosaïque résiste très bien aux ravages du temps, même si quelques œuvres ont été dégradées, voire vandalisées. Ces Space Invaders sont cimentés sur les murs de la ville dans toutes sortes d'endroits. Certaines œuvres ont été produites en plusieurs milliers d'exemplaires à l'aide de sponsors locaux, distribuées gratuitement dans les villes touchées, et sont disponibles, à la vente cette fois, sur le site officiel.

Chaque Space Invader est alors indexé dans une base de données par date, position, nombre de points attribués, deux photographies. L'artiste considère d'ailleurs ces photos aussi bien comme une œuvre qu'un document. Si Invader juge son invasion satisfaisante, alors un second plan est dessiné puis imprimé à l'aide d'un partenaire local. Chaque plan possède sa propre esthétique, son propre style, et raconte sa propre histoire dans la planification de l'invasion et c'est pour cette raison qu'Invader préfère rester anonyme.

Invader a aussi eu l'occasion d'adapter son travail urbain à la galerie puisqu'il a exposé dans des galeries et musées prestigieux aux quatre coins du monde. En 2001, il expose à la 6^e Biennale d'art contemporain de Lyon, en 2003 en Australie à Perth, ville qu'il envahit à l'occasion, en 2004 à la Galerie Magda Danysz à Paris, en 2004 au Borusan Center for Culture and Arts d'Istanbul et chez Subliminal Projets à Los Angeles. Il réalise des *tableaux-pixel* de PacMan et de Pong, beaucoup plus complexes que les mosaïques posées dans les rues. Depuis 2005, il a fondé le mouvement *RubikCubiste* où il utilise des Rubik's Cubes pour

²²² Sous la direction de Paul Ardenne et textes de Marie Maertens, *100 artistes du street art*, op.cit., n. 39

²²³ Eleanor Mathieson et Xavier A. Tàpies, *Street art : Portraits d'artistes*, op.cit., pp.100-102.

donner du volume aux Space invaders. Un millième *Space Invader* atterrit sur les murs de Paris. Dans un reportage-vidéo, Invader, masqué, présente son travail et insiste :

« L'idée est venue naturellement. On reste dans le carré, dans le pixel, dans le cube. Et puis, il y a un côté madeleine de Proust puisque tous les gens qui ont grandi dans les années 1980 y ont joué. Finalement, je me retrouve à manier mes Rubik's cube comme un peintre joue avec sa peinture »²²⁴.

Au-delà de l'aspect artistique de ses réalisations, Invader a conservé la dimension ludique du jeu vidéo en attribuant à chacune d'entre elles un certain nombre de points selon leur taille. Mais il n'est pas qu'un artiste de rue puisqu'il est aussi exposé dans des galeries comme la galerie LeVine à New York, dédiée à la pop culture, qu'il avait déjà investie en 2009.

Son travail se rapproche nettement de la peinture sur trois axes : les *Bad Men*, une série de portraits où il réinterprète la figure des méchants (Ben Laden) (fig. 219); les *Masterpièces* où il décline des chefs-d'œuvre de la peinture (Delacroix, Warhol, Seurat, Lichtenstein...) ; les *Low Fidelity* où il reprend les pochettes d'anciens 33 tours mythiques comme Bob Marley, Barbara, Prince....

ZEVS, aka le Français Christophe Aguirre Schwarz, vit en osmose avec ses contemporains, comme Invader, avec lequel il fonde, à la fin des années 1990, un mini collectif les @nonymous. Le duo Zevs et Invader réalise de petites vidéos envahissant l'ensemble de la ville de Montpellier en 1999. Aux mosaïques de son partenaire, Zevs répond pas des « surlignages » d'abord en bombant une sorte de blason-monogramme, un nuage orageux dont deux éclairs jaillissent où se lisent le Z, le E, le V, et le S, puis en silhouettant au sol d'un trait argenté les ombres d'éléments du mobilier urbain. Il s'attaque encore à un vieil hôtel de Paris avec André lors de l'exposition Street Art chez Agnès b. en 2001.

Plus le temps passe et plus il s'éloigne du graffiti traditionnel et du côté narcissique du tag. Il se définit comme peintre et cherche à interroger notre quotidien, à interagir avec notre environnement. Il dit :

« La première ombre que j'ai réalisée a été celle de mon scooter. Je l'ai peinte sur le trottoir de la rue du temple, en face du café de la gare. Quelques temps après, j'ai

²²⁴ Le film documentaire par Jon Reiss, *Bomb it : Space Invader*, sur le site *YouTube*.

élargi cet acte à l'ensemble des ombres du mobilier urbain. Bancs publics, abribus, feux de signalisations, et statues humaines [...] Ce qui m'intéressait dans cette démarche, c'était de pouvoir signaler dans la nuit et de conserver de jour la présence des ombres »²²⁵.

Ses attaques visuelles, y ont même insufflé une touche de guérilla urbaine. Peu nombreux, en effet, sont ceux qui s'estiment en résistance frontale avec le système. Ses nombreuses actions entreprises se rangent hors des catégories principales. Un premier groupe de projets utilise la méthodologie classique du graffiti, mais en tenant mieux compte de la sélection des lieux, des effets que ces créations peuvent avoir sur les notions de visible et d'invisible. D'autres projets viennent ensuite, dont une série d'œuvres plus précisément centrées sur la lutte contre la diffusion publicitaire et l'infiltration de notre environnement urbain par les sociétés commerciales.

D'abord Zevs a exploré avec ses *Electric Shadows* (Ombres électriques) (fig. 220), l'idée que l'homme peut intervenir sur des objets existants, des bancs et des poubelles par exemple. Ces contours simples les rendent « plus visibles de nuit », tout en gardant « la trace des ombres de la journée »²²⁶. Il l'a ensuite abandonnée au bénéfice d'une pratique visuelle tapageuse et révoltée en relation à la violence de la culture visuelle contemporaine. Dans une série plus politique intitulée *Visual Attacks* (2001) (fig. 221), il a pris pour cible une autre grande composante du paysage urbain par l'affiche publicitaire détournée que Zevs travaillait directement sur les panneaux d'affichage présentés en ville. En bombant de taches rouge sang dégoulinantes sur le front ou les yeux de mannequins apparaissant dans diverses publicités, notamment pour Gap, Yves Saint Laurent ou Rochas, l'artiste a « tué » ces campagnes publicitaires. *Visual Attacks* ruinait totalement le message voulu par les annonceurs, retournant du même coup la force de l'image, celle-ci ne servant plus qu'à miner l'autorité commerciale des sociétés.

Pour lui, la publicité est placée bien en vue dans des endroits stratégiques. Dans son œuvre *WARNING*, 2004, réalisée à l'occasion de l'exposition *9 points of the law* au NGBK à Berlin dont le commissariat était assuré par Katia Reich, il détourne une affiche publicitaire. Dans un autre travail, en 2004, une affiche découpée au scalpel, est installée en galerie lors de

²²⁵ L'interview avec Zevs, cité par Stéphanie Lemoine et Julien Terral, *In Situ*, op.cit., p. 74.

²²⁶ Rafael Schacter, *Atlas du street art et du graffiti*, op.cit., p. 184.

l'exposition *Show Room #3*, imposture légitime par le commissaire de Patricia Dorfmann. Il explique :

« Je ne suis pas en résistance frontale avec la publicité. Barrer les pubs avec des croix noires ne m'intéresse pas. Je cherche plutôt à révéler les mécanismes à l'œuvre dans la communication publicitaire. Ainsi elle devient une source d'inspiration et de motivation. Je l'utilise dans mon travail comme support d'expression »²²⁷.

Il détourne ainsi la fonction des panneaux en les transformant en œuvre d'art par le projet *Graffiti illumination*, Barcelone, Espagne, en 2010²²⁸. Mais Zevs s'est aussi mis récemment vers 2000-2008 à « faire fondre » de célèbres logos de marque. Quand il fait dégouliner de la peinture jaune du M doré de McDonald's ou quand il liquéfie le logo de Nike dans *Liquidated Logo* (2005) (fig. 222), ce que Zevs veut liquider c'est le pouvoir des marques et du marketing, l'objectif de l'artiste est clair : briser les stratégies publicitaires et ainsi remettre en question leur fonction dans la ville. Zevs explique cette démarche :

« Bien sûr, l'esthétique du graffiti n'est pas absente de mon art, mais je joue surtout sur l'effet visuel. J'utilise les couleurs d'origine et repeins le logo avec trop de peinture. En faisant couler la peinture des logos, je les fais se dissoudre sous les yeux du spectateur, attirant ainsi l'attention sur l'omniprésence de ces marques identifiables d'un simple coup d'œil tout en les modifiant visuellement. J'essaie ainsi de mesurer le pouvoir visuel du logo. C'est un geste simple qui consiste, comme en aikido, à récupérer la puissance de l'adversaire pour la retourner contre lui »²²⁹.

Remixer les stratégies publicitaires ou parodier des publicités pour mieux les détourner est une pratique qu'adoptent volontiers les activistes et artistes opérant anonymement ou sous un pseudonyme. Mais aujourd'hui, son style, à la frontière entre les mouvements d'art contemporain du pop art et du street art, propose un contre-pouvoir plastique aux publicités, aux marques, à tous les signes de surconsommation quels qu'ils soient. Se déplaçant dans le

²²⁷ *Ibid.*, p. 91.

²²⁸ Anne Wacławek, *Street art et graffiti*, op.cit., pp. 186-187.

²²⁹ Cité par *Ibid.*, p. 189.

monde entier, il cherche à montrer le côté délétère des marques qui ont réussi à s'inscrire partout, jusqu'au plus profond de notre cerveau. Il liquéfie les plus grands noms, que ce soit Chanel ou McDonald's, Disney ou Google : à grands coups d'acrylique, il fait couler le logo concerné, comme si celui-ci avait été fraîchement repeint mais avec beaucoup trop de peinture : *La Grande Odalisque orangée* (2012) (fig. 223)²³⁰. Feignant de confondre le signe et son référent, il « viole », « kidnappe » ou « tue » des images, et tout particulièrement celles quiaturent l'espace urbain²³¹.

Zeus continue néanmoins à suivre le code moral de son alter ego super héros, mû par le désir réel de protéger le public de la puissance abusive des grandes firmes mondiales, mais aussi de casser la mauvaise image du graffiti auprès de ce même public. Il continue à jouer avec la double capacité de la culture visuelle, à dévoiler comme à dissimuler, en produisant une surprise visuelle qui bouleverse radicalement notre environnement humain²³².

JR, est né en banlieue parisienne en 1983. Curieux pseudonyme « JR », pour l'affreux et cynique businessman de la série américaine *Dallas* restée dans les mémoires, que celui de ce graffeur français devenu en moins d'une décennie et à moins de trente ans une célébrité mondiale, et qui a reçu en 2011 le prestigieux Tes Prize, récompensant les initiatives hors norme²³³.

JR entreprend de développer sa pratique de prédilection, le collage mural, auquel il restera indéfectiblement fidèle. Il refait la ville grâce à l'affichage public et son travail a pour qualités d'être éphémère et peu agressif. Ses premières réalisations significatives sont ses *Expozrue* (2004-2006), JR les consacre à placarder ses photos de jeunes de la banlieue parisienne auxquels il a demandé de se montrer grimaçants et menaçants, tels que l'opinion publique se les représente. Ce projet prend le titre générique de *28 millimètres* (fig. 224), inspiré de la focale de l'appareil photo Samsung que JR a trouvé dans la rue, et dont il se sert alors pour réaliser ses portraits. Alors avec son *28mm*, JR les photographie dans des pauses menaçantes comme pour mieux caricaturer leur propre image²³⁴.

La signalétique de chantier constitue sa signature, qu'il pose sous la forme de ruban jaune et blanc, près de ses œuvres offertes à la rue. Photographe, JR ... Une vision plus juste, plus

²³⁰ Jérôme Catz, *Street art : mode d'emploi, op.cit.*, p. 244.

²³¹ Stéphanie Lemoine, *L'art urbain : Du graffiti au street art, op.cit.*, p. 93.

²³² Rafael Schacter, *Atlas du street art et du graffiti, op.cit.*, p.185.

²³³ Sous la direction de Paul Ardenne et textes de Marie Maertens, *100 artistes du street art, op.cit.*, n. 45.

²³⁴ JR, *JR : 0752*, Paris : Pyramyd, 2011, p. 16.

précise, avec un meilleur cadrage et un angle de vue différent des autres. Et au-delà du regard du photographe, il y a celui de l'artiste, du citoyen critique. Ainsi, dans ses installations gigantesques, la prise de vue ne rentre-t-elle plus en compte comme l'unique paramètre. Les images intègrent un long processus créatif. Tout le travail de JR est à lire à l'aune de l'actualité politique, historique ou économique des lieux qu'il investit. Révélateur de tensions sociales ou d'actions collectives, l'artiste s'implique sur le terrain. Pour découvrir ses collages *in situ* il faut suivre son actualité durant les festivals et autres manifestations culturelles européennes.

Ses actions sont devenues légales dans les pays occidentaux, mais restent illégales dans les pays où il puise un grand nombre de ses sujets. JR a réussi à fédérer une foule de personnes, aux quatre coins du monde, qui croient en davantage de vivre-ensemble, via un autre mode de communication que celui que nous imposent les médias. En réalisant ses campagnes de rencontres avec des milliers d'anonymes, l'artiste montre la bonne volonté de la majorité des gens envers la paix, alors que la presse met en avant la guerre entretenue par quelques-uns. Difficile alors de traduire ses actions en « œuvres », reste un témoignage visuel des installations photographiques spectaculaires que l'artiste réalise *in situ*, ainsi que l'édition de quelques lithographies ou la création de collages sur différents matériaux²³⁵.

Dans sa série *Woman are Heroes* (fig. 225), il travaille à très grande échelle, collant des tirages en noir et blanc de ses photos sur les bâtiments de la ville. Il recouvre les murs extérieurs de plusieurs taudis des favelas de photos de femmes du voisinage ; leurs visages font la taille d'une maison. Par exemple, à Kibera, JR a recouvert les toits des maisons de portraits. Il a aussi collé une paire d'yeux de femme sur chaque wagon d'un train qui passe au milieu du bidonville et a installé trois photos représentant des parties inférieures de visages également féminins sur la pente qui se trouve sous la voie de chemin de fer. Chaque portrait adoptant une expression différente à mesure que le train avance et que les yeux des wagons rencontrent le reste du visage.

Pour son projet, *Face 2 Face* (fig. 226), au Moyen-Orient, il réalise en 2006-2007 en partenariat avec Marco, des portraits de Palestiniens et d'Israéliens exerçant le même métier et les place face à face, en très grand format, bien en évidence de part et d'autre de la frontière. Nous pouvons y voir un rabbin et un imam placardés à plusieurs endroits, y compris en Cisjordanie. Le projet a été vivement critiqué et a valu à JR d'être arrêté par l'armée

²³⁵ Jérôme Catz, *Street art : Mode d'emploi*, op.cit., p. 220.

israélienne pour troubles contre l'ordre public. Selon lui, les « 41 héros » qui ont accepté d'être photographiés sont des voisins mais ne se voient habituellement que par le biais des médias. Son but est simple : améliorer l'entente entre les deux peuples. Il espère que ceux qui ont participé au projet puissent « rire et réfléchir » en voyant le portrait de leur voisin à côté du leur.²³⁶ Dans son codage propre de l'humain, JR met l'accent sur le visage comme forme symbolique de l'humanité tout entière. Un passage du singulier à l'universel, tandis que le spectateur est placé face à son prochain.

En dépit de son statut pratique, JR donne encore à l'affichage public ses lettres de noblesse à travers son projet *Inside Out* (fig. 227), lancé en 2010 et autofinancé, comme le reste de ses entreprises, institutionnelles ou non. Récemment, dans un projet d'affichage, JR le moderne et Ernest Pignon-Ernest l'ancien ont occupé l'espace public avec leurs images. Nous savons que quatre décennies les séparent, que leurs statuts les différencie, l'un est artiste et l'autre graffeur, pourtant ils font le même travail. Pour *Paris-Match*, ils ont dialogué avec enthousiasme, d'art, de collages de rue et d'arrestations²³⁷. JR travaille en noir et blanc pour des raisons économiques, mais aussi pour se démarquer des publicités avec lesquelles il est en rivalité pour l'espace et l'attention.

RERO, à l'âge de quinze ans, il découvre le graffiti, et commence ensuite à le pratiquer de façon conventionnelle, puis de moins en moins. Il décide d'intervenir autrement. S'ensuit la construction d'une œuvre protéiforme, à la fois esthétique et porteuse de sens, un peu à la manière d'un Banksy qui aurait étudié la sociologie et le situationnisme de Guy Debord²³⁸. En faisant des études de sociologie et d'économie, il s'adonne à la pratique du graffiti dans des lieux laissés à l'abandon ou dans des friches. Il s'essaie au collage d'affiches drôles et décalées et laisse son empreinte sur les murs de Paris à la fin des années 2000.

Rero abandonne le dessin de lettres ou de figuratif et commence à utiliser les mots. Rero peint ses lettres au pochoir, son style est facilement reconnaissable, parce que l'écriture Verdana devient sa signature, sa marque de fabrique. L'inventeur de la typographie Verdana était pourtant Matthew Carter, mais l'artiste se réapproprie un langage contemporain pour le placer dans un contexte urbain.

²³⁶ Eleanor Mathieson et Zavier A. Tàpies, *Street art : Portraits d'artistes*, op.cit., pp. 108-119.

²³⁷ Un entretien d'Ernest Pignon-Ernest et JR avec Elisabeth Couturier, « JR et Ernest Pignon-Ernest : l'art au bout de la rue », *Paris Match*, Le 12 juillet 2013.

²³⁸ Samantha Longhi, *RERO : image négation*, Grenoble : Opus délits, 2012, p. 7.

Sa toute première série est composée d'une dizaine de phrases et de mots affichés dans les rues de Paris : *What you see is what you get* (Ce que vous voyez est ce que vous obtenez); *Je n'aime pas beaucoup les gens qui pourrissent les murs avec des stickers* ; *J'aurais préféré un mur blanc plutôt que cette affiche de merde* (fig. 228) ; etc... Rero questionne les codes de la propriété intellectuelle, de l'image ou du langage informatique et il utilise l'humour noir ou sarcastique et le non-sens pour s'adresser aux passants. Il affiche ses slogans sur les murs, mais aussi au travers d'étonnantes installations.

Ses tout premiers messages portent sur la pratique même du graffiti ou des stickers. Puis, affranchi de ce passé-là, apparaît une série de mots et d'expressions plus répandus dans son travail reprenant les messages d'erreur informatique. C'est son activisme de rue qui va le faire entrer dans le monde de l'Art. Cependant, il est armé pour l'affronter, car tout le monde se dispute le jeune prodige aujourd'hui représenté par la galerie Backslash à Paris. Alors *ERROR 404* (fig. 229), message qui apparaît quand l'internaute est dirigé sur un lien disparu, est par exemple le titre de sa première exposition à la galerie parisienne Backslash en 2011. Cet acte implique de s'inscrire contre le graffiti et ses calligraphies d'initiés. Si Rero mentionne souvent Jean-Michel Basquiat qui raturait tous les mots qu'il écrivait à la main sur ses toiles afin de, non pas les faire disparaître, mais au contraire les faire exister, ce n'est pas la seule raison de son action²³⁹.

Le choix d'apposer un mot plutôt qu'un autre se fait en général en fonction du contexte, de la localisation géographique, la fonction du lieu, son histoire, etc. Lorsque Rero part sur les traces de lieux abandonnées dans l'ancienne Allemagne de l'Est, il réfléchit à l'implication que son action a dans ces lieux forts de mémoire. Le choix des mots utilisés dans ces lieux fantomatiques et majestueux est important, comme *Not Found* (fig. 230) dans une église désaffectée²⁴⁰.

D'autre son travail, *DEGAGE* (fig. 231), le slogan scandé par la foule postée en masse sur la place Al Tahrir ou dans l'avenue Bourguiba, prend forme tout au long de la nuit pour ce matin s'afficher dans sa monumentalité barrant un immeuble désaffecté et nous renvoyant tous à l'ampleur des changements qui s'opèrent dans le bloc du Moyen-Orient, engendrés par le départ de Ben Ali après 10 ans de dictature. Samantha Longhi lui pose une question sur la commande institutionnelle et politisée. Rero explique :

²³⁹ *Ibid.*, p. 17.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 22.

« Dans la genèse du projet, j'avais fait deux propositions au départ : *Error 404* et *Dégage*. *Error404* – ce qui s'affichait sur les écrans quand les Tunisiens souhaitaient se rendre sur un site Inter net censuré par l'Etat – auraient permis de rendre l'intervention plus générale, mais c'est le mot *Dégage* qui a été perçu comme émetteur d'un message plus fort. Je pose habituellement mes textes de façon droite et alignée. Or, dans le cadre de cet hommage, le fait de peindre le mot comme un tampon, en diagonal, avait plus de sens vis-à-vis du projet. C'est normal, on ne maîtrise pas tout. D'ailleurs, c'est souvent le cas des interventions en extérieur, on doit se plier aux exigences du contexte »²⁴¹

L'objectif de *Dégage*, nous permet de comprendre la genèse intellectuelle et logistique de ses différents projets pour aller au-delà de la simplicité de ses mots barrés. Ben, pseudonyme de Benjamin Vautier, qui fait partie de l'avant-garde artistique post-moderne, est un bon exemple de cette tendance. Il était un des principaux fondateurs du groupe Fluxus et proche du lettrisme. Malgré la diversité de ses activités, nous remarquons qu'il acquiert sa notoriété auprès du public dès la fin des années 1960, à travers notamment ses « écritures » déclinées sur divers supports et sous diverses formes. Le mot, la pensée, le slogan et l'écriture sont à la base de son œuvre. (fig. 232) Ben est un artiste majeur qui récuse le qualificatif, comme pour limiter son rôle dans son histoire. Alors l'écriture de Ben est devenue sa marque de fabrique et de reconnaissance. À travers ses œuvres éphémères, Ben propose un lien entre l'Art et la Vie où le spectateur joue un rôle clé, puisque nous avons de l'intérêt pour sa réaction, sa pensée, ses impressions²⁴².

Comme d'autres street artistes, Rero n'a pas non plus mentionné Ben, mais on peut découvrir une relation entre ces artistes d'avant-garde français de la rue et les street artistes qui cherchent à relier art et vie quotidienne, de résoudre des problèmes du monde de l'art, et de critiquer les querelles inhérentes à notre société. Rero développe des œuvres qui revêtent

²⁴¹ *Ibid.*, p. 40.

²⁴² Ben réalisa également des performances dans la rue, guettant la réaction des gens. Dans une performance de Ben dans la rue, « *Ici, il déjeune au milieu de la circulation* », il répéta 20 fois le même geste, dans la rue à Nice, afin d'attirer plus de clientèle dans son magasin, ou encore, traverser la rue sous un drap noir. Une œuvre intitulée « *L'essentiel, c'est de communiquer* », Ben, assis au milieu de la rue, affichait des panneaux avec écrit : *Ne me regardez pas! – Regardez moi, cela suffit – Ne me jugez pas! - Je suis comme je suis!* Selon les écriteaux, Ben gardait le silence où expliquait toute l'œuvre d'art, interrogeant les passants... Il appelle ceci des « pièces de déclaration ou d'indication », prenant pour référence la célèbre phrase de Marcel Duchamp: « *Il faut abolir la notion de jugement.* » Thierry Laurent, *La Figuration libre*, Paris : Au même titre, 1999 ; *Rétrospective Ben*, musée d'art contemporain de Lyon, du 3 mars au 11 juillet, 2010.

différentes formes : des peintures sur toile, des livres emprisonnés dans de la résine, des installations, de la sculpture en haut-relief sur plâtre, des papiers brodés. Du 6 juillet au 3 septembre 2012, l'exposition de *RERO Nature morte/Still life* occupera le vieux chemin d'Arles, menant à Saint Rémy de Provence, et l'artiste réalisera, une suite d'installations typographiques s'inscrivant dans un contexte historique bien précis. Il interviendra dans les ruines de l'hôtel de Sade, sur le chemin de Van Gogh et sur les façades de Saint Rémy.

DRAN, né en 1979 à Toulouse, est un artiste à l'humour caustique, proche de celui de l'Anglais Banksy dont il connaît l'œuvre depuis ses débuts. Il réussit à trouver sa place dans le monde du street art grâce à sa technique du dessin, qu'il maîtrise à merveille, et dans une plus large mesure, en restant fidèle à sa touche d'humour noir et à sa créativité sans compromis. Il commence le graffiti très jeune, avec la première génération de graffeurs toulousains.

Il aime la force des messages posés sur les murs, le côté sauvage de l'exercice, la liberté d'action, la gratuité et l'accessibilité immédiate du travail par le public. Il n'a de cesse depuis de s'appliquer à poursuivre dans cette voie. L'humour noir est devenu sa marque de fabrique. Lui qui prise la caricature, l'image au sens propre comme au figuré, s'éduque réellement avec Reiser, Vuillemin, Siné et Wolinski : la garde de la BD underground française. Tout en continuant à s'exprimer dans la rue pendant ses études, Dran se familiarise avec le monde de la création contemporaine, et le met en perspective avec ses connaissances en BD. C'est dans un squat que la rencontre avec le « Carton » s'opère, medium qui devient son support de prédilection jusqu'en 2010.

Comme *Virus* (2010) (fig. 233) ou *Frais de livraison gratuits* (2009) (fig. 234), il récupère des cartons d'emballage de toute sorte, en détourne les inscriptions originales, et dessine dessus des petites scénettes au crayon pour un effet acide à souhait. De fait, son travail met en évidence les travers de notre société via des messages corrosifs agrémentés de quelques clins d'œil concernant son vécu personnel. La virulence du propos contraste avec le style enfantin de son dessin qui gagne ainsi en puissance. Par exemple, le mot « FRAGILE » est associé à une scène de violence conjugale, « POIDS Net 800g » se retrouve accolé à un enfant africain affamé, « FRABRIQUÉ EN France » est assorti d'une série d'enfants asiatiques assis devant des machines à coudre²⁴³.

²⁴³ Voir Dran, *I love my world*, Paris : Populaire, 2010 ; Dran, *100 jours et quelques*, Paris : Populaire, 2010.

En 2007, il signe une campagne de publicité pour Nissan. Cela lui permet d'investir dans la production de ses œuvres, de passer à la vitesse supérieure dans l'édition, et de réaliser sa première exposition personnelle à Toulouse. Son travail est présenté à l'institut d'art contemporain de Villeurbanne, dans le cadre de la Xe Biennale d'art contemporain de Lyon ; puis après quelques expositions collectives, Dran est invité à Londres fin 2010 pour l'exposition de Noël de Banksy intitulée *Marks & Stencils*. Il y figure en « guest star » et y gagne une reconnaissance internationale méritée. Il passe du dessin à la peinture, s'attaquant juste à des formats plus ambitieux.

BLU, est italien et se lance dans le street art en 1999. Il passe rapidement du graffiti à la peinture au rouleau, afin d'assouvir ses envies de formats monumentaux. Ses sujets de prédilection revêtent un caractère politique et délivrent souvent un message critique sur notre société. Son œuvre a acquis un style net et puissant qui rappelle la bande dessinée par son attirante simplicité et contient parfois des références mythologiques. La liste des endroits où Blu a laissé sa trace est aussi longue que sa collection de carnets qui contiennent des croquis, des pensées ou des notes simplement visuelles. Souvent, ces dessins fonctionnent comme un script pour ses improvisations sur les murs.

Sa manière graphique est directement proportionnelle à la dimension épique de ses peintures murales. Ses peintures semblent interpréter le langage architectural des espaces publics et les réinventer dans de nouvelles formes. Ainsi, ses peintures murales ne sont jamais détachées des endroits où ils ont été conçus parce que Blu est un peintre dans le paysage, urbain ou industriel. Il essaie toujours de communiquer avec la société qui habite ces espaces, à la recherche de la singularité de chaque lieu. Outre le dessin et la peinture, l'univers technique de Blu est complété par une utilisation habile du milieu numérique. Preuve en est de ce qui peut être vu sur son site web²⁴⁴ où son savoir-faire manuel est combiné avec le langage de programmation informatique. Les thèmes récurrents de son imagerie jouent sur la distorsion de la figure humaine. Il parle avec un vocabulaire pop qui ressemble au processus de l'écriture automatique de la tradition surréaliste avec des procédés purement rhétoriques.

Les personnages et les animaux représentés dans ses œuvres s'adonnent souvent à des actes de violence physique et d'interaction charnelle extrêmement choquants. *Grande peinture murale sur Old Street* (2008) (fig. 235), montre un homme gigantesque ressemblant à un

²⁴⁴ www.blublu.org

Bouddha avec un trou béant sur le sommet du crâne. Une paille est plantée dans son cerveau ; avec une autre paille, il aspire le cerveau d'un animal qui, à son tour, aspire le cerveau d'un homme plus petit. Voilà un cycle alimentaire tout à fait révoltant quoique peint dans un style direct et sympathique. A cause de cette technique, et malgré la nature écœurante des actions décrites par Blu, le spectateur se retrouve plongé dans l'œuvre avant même d'avoir pu se détourner de son contenu.

La galerie Lazarides, qui vend ses croquis et gravures de petit format, décrit Blu comme un maître de « l'horreur sympathique », dont « l'interprétation des rouages les plus intimes de l'homme rappelle les œuvres perverses d'un Colcette ». Mais Blu s'intéresse davantage à la physicalité du corps animal. En témoignent les œuvres qu'il compose autour de certains éléments architecturaux, notamment de tunnels ou des arches qui figurent la bouche de ses personnages. Il semble fasciner par les réalités physiques de l'existence et les cycles de la chair comme la naissance, la mort, les métamorphoses, l'évolution, la croissance et la décomposition²⁴⁵.

Blu crée également des œuvres à message politique et social. Son *Evolution of Man* (fig. 236), peinte à Londres en 2007, détaillait, étape par étape, l'évolution de l'espèce humaine, d'abord amibe, puis dinosaure, puis singe, puis homme qui, le fusil au point, tue l'homme. L'homme mort devient squelette pour enfin revenir à l'état d'amibe. Une œuvre créée en 2008 sur la façade du Tate Modern à Londres mettait en scène un homme à la tête sectionnée, révélant à l'intérieur une enfilade de salles vouées à la guerre et à ses horreurs.

Il commence par remplir les formes de couleurs unies, souvent il les peint en blanc au rouleau, puis utilise de la peinture noire ou du fusain pour les contours et les détails. Il est connu comme l'un des maîtres de la rencontre entre animation et street art. En 2007 et 2008, il réalise en Argentine le film *Muto*, son premier « mur animé », qui recevra de nombreux prix et qui a déjà été vu plus de dix millions de fois sur You Tube. Ce film est un chef-d'œuvre d'animation image par image réalisé à partir de peintures murales à Buenos Aires et à Baden. Blu y dessine, efface et repeint diverses figures à la peinture blanche et au fusain pour raconter une histoire qui se déroule le long d'un mur. Son animation *Letter A*, filmée dans la galerie Jonathan Levine de New York, est tout aussi captivante. On y voit un homme coupé en deux dont le corps se désintègre. Après avoir branché sa tête décapitée dans une prise de

²⁴⁵ Eleanor Matheison et Xavier A. Tàpies, *Street art : Portraits d'artistes*, op.cit., p. 30.

courant, il réapparaît sous forme de robot, s'extirpant d'une enveloppe mécanique en forme de chrysalide.

Il se caractérise par ses formats gigantesques, souvent réalisés en noir sur fond blanc, rehaussés d'une ou deux couleurs. L'homme y est généralement prisonnier de sa condition d'être humain soumis aux contraintes de la société. Ses fresques très détaillées, outre leur monumentalité, allient la puissance du sujet et l'art du dessin. Partageur, Blu n'hésite pas à collaborer avec ses comparses, comme l'italien Ercalicane, qui le suit depuis ses débuts, ou encore, au gré des propositions, avec le français JR, les Brésiliens OS Gêmeos ou Nunva (fig. 237). Son œuvre se décline aussi à moindre échelle, sous forme de dessins sur papier au crayon noir, sketches de potentielles réalisations murales.

HERAKUT est le regroupement de deux artistes allemands, Hera et Akut, dont les productions communes sont bien plus dérangeantes que les envahisseurs d'Invader qui se contentent de régner tranquillement sur le lieu qui leur a été assigné. Dans les scènes narratives d'Herakut, composées d'être humains, d'animaux et de textes, la fusion entre les styles respectifs des deux artistes s'opère de façon harmonieuse, et le résultat est tout à la fois contemplatif, inquiétant, sombre et obsédant. L'œuvre *They hate Me just Because I'm Golden*, (Ils me détestent juste parce que je suis en or) (2000) (fig. 238) dépeint une atmosphère mélancolique ou sombre. Les œuvres d'Herakut attirent le spectateur : le protagoniste nous regarde droit dans les yeux et les phrases font réfléchir. Les œuvres à plusieurs entrées comme celle-ci – qui mêle non seulement le texte à l'image mais aussi le réalisme au symbolisme – illustrent le désir d'Herakut d'inviter le spectateur dans une histoire qui relève tout autant du réel que de l'imaginaire.

En dialoguant visuellement, les artistes mêlent des éléments mythiques à des situations contemporaines, et ce, dans un but surtout narratif. Associé à la figuration gestuelle d'Hera, le réalisme d'Akut donne forme à des récits qui, bien qu'extrêmement ramassés, parlent au spectateur. Les couleurs terrent de la palette ainsi que le profond calme et la tension mélancolique qui émanent de l'œuvre contribuent à lui donner cette tonalité sérieuse²⁴⁶. Dans leur création *Art Doesn't Help People* (L'art n'aide pas les gens) (2009) (fig. 239), ils semblent créer un contact oculaire avec le spectateur mais continuent nonchalamment à

²⁴⁶ Anna Waclawek, *Street art et graffiti*, op.cit., pp. 126-128.

vaquer à leurs occupations. Le « regardeur » se retrouve happé par une situation qui, joyeuse ou triste, retient toute son attention du fait de l'histoire qu'elle raconte.

Le dialogue visuel est réalisé à travers la conversation instaurée dans l'œuvre entre l'image et le texte. Généralement, les personnages d'Herakut sont représentés avec de longs membres et des têtes d'animaux en guise de coiffe pour leur tête humaine ou même avec des sabots ou une queue, tout en ayant l'air détendu. Associé à un style gestuel expressif, le langage corporel de ces figures crée en effet une impression de décontraction. Et les grands yeux des personnages, dans lesquels nous pouvons lire un sentiment se situant quelque part entre méfiance et hostilité brisent cependant l'impression de sérénité²⁴⁷.

Illustrant ainsi les artistes, les œuvres et les thèmes qui sont apparus par toute sorte de moyens artistiques – du graffiti traditionnel à l'intervention sculpturale, de l'affiche à la performance ou l'affiche détournée et de l'abstraction géométrique, etc. – sur la scène contemporaine de l'art urbain, nous avons cependant écarté beaucoup d'artistes.

Ainsi, Ron English (États-Unis), architecte majeur du mélange des cultures à partir des années 1980. Déconstruisant les frontières entre publicité et esthétique, art et activisme, culture pop et culture élitiste, son travail met en scène un rejet délibéré de la culture américaine moderne. Il se sert de la culture populaire pour présenter au public des thèmes sociaux et politiques importants, en utilisant l'iconographie – cigarettes Camel, Ronald Macdonald (fig. 240) ou Mickey Mouse (fig. 241) – comme un outil pour commenter subtilement les travers de la société.

Ou SANER, artiste mexicain déployant sa vision personnelle de la vie et de la culture mexicaines sur les murs et dans les rues du monde entier, qui aborde les problèmes sociaux et politiques contemporains selon une perspective classique, en intégrant d'anciens thèmes folkloriques à un style postmoderne et présentant les troubles de la société contemporaine mexicaine (fig. 242).

ESCIF également qui a remis en question bon nombre de préjugés sur l'art urbain représente en effet une approche nettement intellectuelle mais instantanément accessible. Ses images questionnent les significations, motivations et problématiques nées de la fabrication même du graffiti. Il représente également une forme de caricature, sorte de sketch satirique abordant un problème particulier. Escif emploie la satire, la juxtaposition, la métaphore et

²⁴⁷ *Ibid.*, pp. 128-129.

l'hyperbole, pour remettre en question la norme et les attitudes hégémoniques sur les murs qui sont devenus les sites les plus visibles de l'espace public, donc les plus efficaces pour diffuser ses messages, souvent caustiques comme l'oeuvre *Art va Capitalisme*²⁴⁸ (fig. 243).

Les productions artistiques diffèrent d'un pays à l'autre, mais nous pouvons démontrer qu'elles sont profondément enracinées dans la culture contemporaine, à travers le prisme radical de la critique politique et sociale. Nous avons donc étudié des artistes dans le post-graffiti qui ne se distinguent pas clairement dans le street art, mais qui se regroupent par leur activité libre ou de guérilla et par le caractère critique ou politique de leur geste du fait de leur expérience juvénile de la culture du graffiti. Ils servent à élever le niveau de conscience sociale. Que les artistes aient ou non des motivations politiques, le fait même de créer une oeuvre d'art dans un endroit qui n'a pas été spécifiquement prévu à cet effet est une façon de se réapproprier l'espace public. Ils pratiquent de façon artistique et ils décident donc d'intervenir autrement, comme le fait Invader avec son virus-logo *space invader*, l'image détournée de Zevs ou de TomTom qui apposent leur geste singulier sur l'affiche en en creusant la surface au cutter pour en dévoiler les dessous, le collage photographié de JR, les mots de Rero, le cartoon-caricature chez Dran, ou encore la peinture des animaux et de l'homme chez Blu ou Herakut. Leurs approches sont différentes, mais ils se rejoignent sur les querelles de l'art contemporain, la conscience de notre société, et leur place et rôle dans la société de consommation.

Ils ont débuté en dehors de l'histoire de l'art, cependant, grâce à un phénomène sans précédent, ils semblent avoir imposé leur place : un courant exceptionnel a apparu hors des cadres traditionnels que sont la galerie, le musée ou l'école d'art. Ainsi, ils ont appréhendé l'histoire de l'art dans le sens contraire de la marche. En 2010, l'art urbain a ainsi fait son apparition sur les écrans avec les sorties presque simultanés de *Exit through the gift shop* (*Faites le mur*) de Banksy et de *Women art Heroes*, réalisé par JR. Par ailleurs, au milieu des années 2000, l'institutionnalisation de l'art urbain se décline de toutes les manières possibles. À la création de festivals et à l'engouement des grandes institutions artistiques comme à travers l'exposition de *street art* au Tate Modern à Londres, s'ajoute une production éditoriale croissante et, plus récemment cinématographique. Ces événements achèvent de faire connaître le street art²⁴⁹.

²⁴⁸ Rafael Schacter, *Atlas du street art et du graffiti*, op.cit., pp. 315-317.

²⁴⁹ Stéphanie Lemoine, *L'art urbain : Du graffiti au street art*, op.cit., p. 95.

S'ensuit la construction d'une œuvre protéiforme, à la fois esthétique et porteuse de sens, Banksy est au milieu de toute cette controverse. Le travail de Banksy s'est inspiré de l'œuvre des artistes précédents et inspire les jeunes artistes d'aujourd'hui. Dans le chapitre suivant, nous allons approfondir notre étude de l'activité de Banksy, car il a presque tout fait. A partir de son empreinte, nous allons étudier l'exposition ou le projet de street art, et résoudre les problèmes esthétiques qui ont été soulevés.

2. L'institutionnalisation artistique du street art

Ce mouvement d'art contemporain, le street art, a agité de manière notoire dans le domaine de la politique. Cela soulève une question aussi vieille que l'art. Comme nous en avons déjà discuté en ce qui concerne l'activité d'Ernest Pignon-Ernest, de nombreux textes ont insisté sur son engagement politique. Qu'il s'agisse de figures historiques, d'auteurs ou de maîtres de l'histoire de l'art, tous constituent ses sources et ses références. En travaillant par séries, il apprivoise un lieu, le plus souvent une ville, se documente sur son histoire et agit, au départ au pochoir, mais très vite en collant des dessins réalisés en atelier. Ses images se fondent dans l'espace, jouent du trompe-l'œil et réactivent les mémoires. Ces lieux chargés d'histoire, Ernest Pignon-Ernest les approche, il y tâtonne géographiquement, il en observe, en plasticien, la lumière, l'espace, la dynamique. Son œuvre est intrinsèquement porteuse de messages.

Blek le rat a promptement enchaîné sur ces idées. Avec son rat ou qu'il emprunte les traits d'icônes du rock ou de la politique, il a apporté sa pierre à l'édifice de cette activité, au développement de ce mouvement artistique et libre. Après le mouvement d'avant-garde comme SI, l'art expérimental, le *happening*, ou l'art conceptuel, cette démarche artistique des graffitis a, dans les années 1980, connu son premier âge d'or. En France ou aux États-Unis, une génération d'artistes tourne le dos au minimalisme ou à l'art intellectuel, et va trouver, dans la rue, un nouveau terrain d'expression et de liberté qui s'est découvert de lié aux activités des artistes avant-gardistes.

Avec cette activité artistique, l'hégémonie du *writing* n'est pas seulement le cauchemar des autorités, elle pose aussi problème aux graffeurs eux-mêmes, dont elle contrarie le désir de visibilité. Pour se distinguer de la masse, certains décident alors de s'affranchir des codes esthétiques du graffiti et s'orientent vers de nouvelles formes, certains s'attachent ainsi à faire évoluer les règles du graffiti. Ce climat de pile ou face a incité certains artistes à travaillé selon les codes esthétiques ou les règles du street art, quand d'autres ont préféré décliner leur nom via de nouveaux outils et de nouveaux médiums. Dans le processus par lequel le graffiti *writing* devient art, dans la relation entre les graffeurs et la galerie d'art, de par l'imitation de l'activité rebelle et des formes d'art, le street art a exercé une influence essentielle sur l'évolution du monde clos de l'art. Nous soulignons l'attitude de l'artiste sur la dimension éthique et sa conscience des problèmes sociaux et politiques dans la culture visuelle, mais aussi les formes nouvelles d'art. Pendant le déroulement de ce mouvement du street art, ces problèmes se sont continuellement posés. Et nous remarquons comment, dans la société de l'industrie culturelle ou le cycle de commercialisation de l'art, ce genre doit constamment avoir un esprit rebelle, réaliser un acte de résistance à l'institutionnalisation artistique du street art, et représenter les problèmes de notre société.

Nous ne pouvons que s'interroger sur cette émergence tardive de la revendication de la société critique dans l'espace public. Et ce d'autant plus que tous les éléments théorisant la critique de la publicité ou de la société commerciale préexistaient depuis longtemps : critique du fétichisme de la marchandise chez Karl Marx, critique des industries culturelles par l'École de Frankfurt (Benjamin, Adorno, Horkheimer), critique de la marchandisation de l'espace public par Jürgen Habermas, critique de la société du spectacle par l'Internationale Situationniste, critique de la société de consommation et de la *consommation comme manipulation des signes* par Jean Baudrillard, critique du productivisme et de la société industrielle.

Cet outillage théorique conséquent nous permet de déconstruire la propagande publicitaire afin d'en comprendre la fonction dans la société capitaliste, son articulation avec l'industrialisation sans limite et la destruction de l'environnement, son rôle dans la construction et la perpétuation d'une société de consommation, du paraître, dans laquelle l'identité sociale est exclusivement définie par les produits que l'on acquiert et où la réalité objective des rapports de production, c'est-à-dire la nature même de l'aliénation et de l'exploitation capitaliste, est masquée par le paravent du Spectacle. Mais ces réflexions, que nous espérons pouvoir partager avec les artistes du street art, confineront à la coquetterie

intellectuelle si elles n'étaient pas retraduites dans une pratique politique concrète de réappropriation collective de l'espace public par un passage à l'acte.

Pour ce faire, le street art réécrit la pratique du détournement. Et la génération du street art est aussi profondément marquée par l'avènement d'Internet. Ce Web libère quantité d'archives et permet aux artistes de publier instantanément à échelle planétaire les photographies de leurs œuvres²⁵⁰. Comme nous l'avons déjà vu avec ces grands artistes que sont Blu, JR, Zevs ou Banksy, dont les œuvres jouxtent les graffitis politiques, grâce à leurs activités, l'institutionnalisation du street art se montre de plus en plus ouverte à l'art urbain. Portée par les records de Banksy en salle des ventes, les succès commerciaux du street art en galerie et en salle des ventes se doublent d'un début de reconnaissance institutionnelle. En effet, les expositions d'art urbain se sont succédé sans discontinuer au Tate Modern, à la Fondation Cartier et au MoCA depuis 2007. L'assimilation du street art par le marché et l'institution recèle pourtant des contradictions difficiles à résoudre. Transposer cet art contextuel dans l'espace neutre du *White Cube* revient en effet à le considérer sous un angle strictement formel, comme un phénomène esthétique parmi d'autres. Par souci formel d'autorité, l'institution artistique restitue les étapes du processus de création au moyen de photographies, films, dessins préparatoires, ou de tableaux.

Mais l'œuvre appauvrie par le passage à la galerie est toujours différente de la création pour et dans la rue et de la création sur commande publique. Et en s'investissant dans des activités collectives de street art, les artistes donnent ainsi lieu à un nombre croissant d'événements, de festivals et d'expositions en plein air. Cette évolution de l'exposition offre une nouvelle pratique de l'échappée hors de tous cadres, du jeu avec les limites, de la transgression et du beau crime.

Banksy se trouve à l'origine de ce changement du paradigme de l'art et a fortement critiqué ces son existence-même en parallèle avec la dénonciation des problèmes sociétaux. S'il est identifié aujourd'hui à la figure du rat et à la technique du pochoir, Banksy a embrassé tous les mediums jusqu'au cinéma avec une remarquable cohérence. Il a également essayé de toucher tous les problèmes de notre société. Provocateur, champion de la parodie, il s'inspire du style ou de l'image détournée de Blek le rat ou Asger Jorn, et agit sans rechercher à le faire, sur les idées des artistes qui lui succèdent comme Dran ou Dolk. Finalement, en préparant ses propres expositions, Banksy influe sur la notion même d'exposition.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 84.

2.1. L'activité de Banksy

Banksy né à Bristol en Angleterre, commence à signer ses premières œuvres graffiti au sein du collectif DBZ dans sa ville natale, en 1992. Il a, jusqu'à maintenant, refusé de révéler sa véritable identité. Il explique sa démarche ainsi que son détachement face à son immense notoriété dans quelques rares interviews disponibles sur Internet. Cet artiste a monté de toutes pièces des expositions spontanées et impulse discrètement l'activité collective avec des artistes fortement engagés. Il se présente aujourd'hui sous de multiples formes, mais Banksy s'est d'abord fait connaître par le pochoir, medium qui lui a permis de s'exprimer de manière plus riche et plus rapide que via le graffiti. Son travail se décline aussi sous la forme d'installation in situ, d'interventions sauvages dans des lieux comme Disneyland ou des musées prestigieux ou encore à travers des sculptures animées mécaniquement. Ses messages anticonsuméristes et anti-establishment, mais à chaque fois pleins d'humour, ont fleuri dans les rues de Londres comme de Bristol, aux États-Unis et dans des pays aussi variés que l'Australie, le Mali ou la Palestine.

Comme d'autres street artistes, Banksy donne instantanément au street art une dimension contestataire et internationale. Mais, en expliquant le travail de Banksy, Marie Maertens s'est trompée sur le street art en déclarant ceci :

« Dans un autre registre, les figures de Banksy s'inspirent de tableaux ou de photographies célèbres, détournées, ce qui lui a valu d'être inclus dans les collections du MoMA et du Metropolitan de New York, ou encore du Tate Britain de Londres. Car Banksy ne se définit pas comme un street artiste, mais comme un artiste d'atelier qui a suivi des cours d'histoire de l'art. Parmi ses pairs, il cite Zevs, Obey ou André, autant d'atypiques comme lui »²⁵¹.

C'est par sa maîtrise technique, l'humour visuel de ses pièces satiriques, et l'émotion avec laquelle il prend fait et cause pour les opprimés, qu'il a su imposer le street art comme la forme artistique la plus essentielle de notre époque, y compris aux yeux de ceux qui voulaient l'éradiquer de la surface de la terre. Même son agent, Lazarides, prétend avoir peu

²⁵¹ Sous la direction de Paul Ardenne et textes de Marie Maertens, *100 artistes du street art*, op.cit., n. 6.

d'informations. C'est tout juste si Banksy lui indique dans quel parking de lointaine banlieue il a laissé les toiles destinées à sa prochaine exposition²⁵².

D'abord, nous classerons ses diverses activités en fonction des sujets typiques qui sont à la base de son livre *piece and wall*. Avec une classification de ses travaux, nous nous pencherons plus avant sur les querelles concernant la parodie par l'image détournée ou l'image vandalisée. Finalement, nous nous intéresserons aux actions/expositions personnelles de Banksy comme le *Mur de Palestine* (2005), *The Exhibition* (2006), et *Can Festival* (2008). En 2006, il pirate la sortie du disque de Paris Hilton : il en acquiert cinq cents exemplaires dont il rejoue les chansons avant de les remettre discrètement dans les bacs²⁵³. En 2009, il réussit à investir le musée de Bristol pour une exposition plein d'irrévérence pour l'institution et l'histoire de l'art. Ainsi Banksy endosse-t-il le rôle d'un commissaire d'exposition indépendant invitant certains artistes à participer aux événements qu'il organise dans le plus grand secret, avec pour contrainte de ne pas dévoiler sa véritable identité.²⁵⁴ Afin d'explorer tous les mediums, Banksy signe en 2010 le film *Exist Through the Gift Shop* et un générique subversif des *Simpsons*.

2.1.1. La classification de ses activités

Banksy projette ses opinions sur les graffitis, l'anti-guerre, l'anticapitalisme et, plus généralement, anti-ordre établi, le rôle d'artiste, l'institution d'art, la parodie, est sans égal.

D'abord, Banksy s'intéresse aux problèmes divers posés par les querelles des graffitis. Banksy en parle graffiti dans son livre *wall and Piece* :

« Le graffiti n'est pas une forme d'art inférieure. [...] C'est en fait l'une des formes d'art la plus honnête. Il n'y a ni élitisme ni battage publicitaire, il s'expose sur les meilleurs murs qu'une ville puisse offrir et personne n'est dissuadé par le prix de l'entrée. [...] Ils disent que les graffitis font peur aux gens et symbolisent le déclin de la société. Mais les graffitis ne sont dangereux que pour trois sortes d'individus : les politiciens, les directeurs de publicité et les graffeurs »²⁵⁵.

²⁵² Eleanor Mathieson et Xavier A. Tàpies, *Street art : Portraits d'artistes*, op.cit., p. 15.

²⁵³ Sous la direction de Paul Ardenne et textes de Marie Maertens, *100 artistes du street art*, op.cit., n. 6.

²⁵⁴ Jérôme Catz, *Street art : mode d'emploi*, op.cit., p. 246.

²⁵⁵ Banksy, *Guerre et Spray*, trad. Emilie Martin, London : Random, 2005, p. 8.

Dans son explication, Banksy distingue le graffiti du graffiti *writing* respectant la signification essentielle et traditionnelle de « graffiti ». Cette pensée se reflète directement dans sa relation avec le graffiti *writer* Hobo. Il s'agit d'un gosse que l'on appelait 3D et qui peignait dans toutes les rues de la ville. Il a grandi en voyant des graffs sur les murs de sa ville bien avant d'en voir dans les magazines ou sur un ordinateur. Alors que tout le monde taguait, pourquoi a-t-il changé de route ? Il répond avoir choisi de se tourner vers la peinture traditionnelle car ses idées étaient trop complexes ou trop virulentes pour être exposées dans la rue. Banksy fait la remarque suivante :

« La plupart des graffeurs développent un certain style poussé par la nécessité de travailler vite et discrètement. Si d'un autre côté tu arrives à un certain style en dessinant minutieusement dans ta chambre ou en faisant des retouches sur Photoshop, les gens peuvent faire la différence à des kilomètres »²⁵⁶.

Mais, en comparaison, il pense que toute autre forme d'art est une régression et que les autres formes d'art ont moins à offrir aux gens, qu'ils sont moins signifiants et moins puissants. A la frontière entre graffs et art de l'élite, il est considéré par certains comme un perfectionniste consciencieux plutôt que comme un véritable artiste.

Avec cette perspective sur les graffitis, Banksy donne de l'importance pour le caractère original des graffitis. Au *Can festival* (2008), il a fait une fresque murale sur laquelle un homme élimine des graffitis d'âge préhistorique. Par ailleurs, avec son projet *This wall is a designated graffiti area* (ce mur est une zone de graffiti désignée) (fig. 244), la déclaration pochoir de Banksy, est devenue l'une de ses images les plus emblématiques. Cela fait maintenant partie du folklore que lorsqu'un signe a été inscrit au pochoir sur les murs publics, ce ne soit qu'une question de jours avant qu'il ne soit recouvert de graffiti tag. Alors, Banksy travaille ses œuvres intégrant une déclaration, et favorisant les projets dans lesquels ses graffiti invitent à plus de graffiti, comme avec ce faux timbre officiel qui subvertit la notion même que le graffiti soit illégale en le faisant apparaître comme juridiquement sanctionné.

²⁵⁶ Cité par Vincent Morgan, *Banksy interview*, Publié le Lundi 8 Novembre 2010, www.fatcap.org.

Interview de Banksy : Dans le même esprit que les articles français traduits en anglais sur FatCap US, voici une interview en anglais traduite en français pour nos lecteurs francophones. Il s'agit d'une interview de l'artiste Banksy réalisée par un autre artiste tout aussi célèbre, Shepard Fairey (Obey). Cette interview a été publiée dans le magazine *Swindle* sous le titre « Banksy, The Naked Truth ». Traduction réalisée par Sophia Aït Kaci pour l'équipe FatCap

De même, Banksy critique l'autorité qui fait inconsidérément effacer les graffitis. En 2006, il a réalisé une œuvre avec ce texte : *Graffiti removal hotline: 080034597* (fig. 245), célébrant le lancement de la hotline pour l'effacement des graffiti, Pentonville Rd, à Londres. Il parle sur le ton de la raillerie pour rendre hommage aux graffitis effacés sans scrupules par les autorités et contester ce type d'action.

En deuxième lieu, nous analysons les caractéristiques majeures de Banksy. Comme beaucoup de street artistes il exploite les figures animales, son œuvre présentant des animaux anthropomorphes, types rat ou singe. Banksy est très inspiré par les rats, qu'il semble souvent associer à la race humaine. Il les illustre de façon récurrente et ce, dans tous les scénarios possibles. Le « rat anarchiste » représente un rat, debout sur ses pattes arrière, tenant une pancarte sur laquelle un signe anarchique est inscrit, tout simplement. Si le rat de Blek le rat montre l'existence libre et du jeu dans la rue, le rat de Banksy devient l'anthropomorphe qui représente notre vie ou souvent devient notre reflet rebelle ou anarchiste. Comme le montrent les slogans *Because I'm worthless* (Parce que je ne vauds rien) avec un rat (fig. 246), *It's not a race* (Ce n'est pas une course) avec un rat (fig. 247), ou le rat portant un appareil photo (2005) (fig. 248).

En troisième lieu, les enfants et les fillettes sont les personnages majeurs de Banksy. Banksy montre le côté négatif de notre société au moyen d'enfants ou de filles. *Fille portant un casque* (2004) (fig. 249), les enfants jouent avec des armes ou portent des masques à gaz. Banksy a également travaillé sur le film *Les Fils de l'homme* et a réalisé en 2003 la pochette du disque de Blur, *Think Tank* (fig. 250). Sur cette pochette, deux silhouettes représentant un homme et sa fille font penser aux *Amants* (1928) (fig. 251) de René Magritte. Comme on retrouve aussi ce motif du visage caché sous un voile dans d'autres tableaux de Magritte, Banksy remplace certains visages par celui de la Mona Lisa ou appose un « smile » en lieu et place du visage des policiers.

En quatrième lieu, Banksy ironise, exploite et caricature les policiers afin de représenter la notion de résistance au pouvoir ou à l'autorité. Comme *Les policiers*, (2003) (fig. 252), les policiers anti-émeute heureux à Shoreditch, Londres, en face du poste de police d'Old Street. Pendant deux ans, des banderoles à message se sont succédé sous cette œuvre. Ses peintures murales mettant en scène des policiers anti-émeute londoniens aux larges sourires anonymes soulignent l'hypocrisie d'un gouvernement moins respectueux qu'il ne veut bien l'avouer de la liberté d'expression.

Ce sujet a été représenté de diverses manières. Par ailleurs, il rétorque avec sa célèbre peinture murale *One Nation Under CCTV* (Une nation sous vidéosurveillance (2008) (fig. 253) et va écrire, avec insolence, *What are you looking at ?* (Qu'est-ce que vous regardez ?) (2007) (fig. 254) devant l'objectif d'une camera comme pour attirer notre attention et celle des autorités sur cette dérive fasciste.

En cinquième lieu, Banksy montre également la résistance à la guerre et à la violence. Comme avec ses œuvres *Mona Lisa with a rocket launcher*, (2001) (fig. 255), *Smile soldier*, (Vienna 2003) (fig. 256), ou *Have a nice day* (fig. 257), il présente ce sujet :

« Il faut beaucoup de cran pour rester anonyme dans une démocratie occidentale et réclamer des choses auxquelles personne d'autre ne croit –comme la paix, la justice et la liberté »²⁵⁷.

Profondément opposé à la soi-disant « guerre contre la terreur », Banksy le fait savoir par un tour de force interventionniste. Il introduit, au beau milieu d'une attraction de Disneyland, une poupée gonflable vêtue du costume orange fluo des prisonniers de Guantanamo, la tête recouverte d'un sac noir.

En sixième lieu, Banksy critique la société de consommation et le capitalisme. Beaucoup de street artistes s'intéressent et agissent à ce sujet. Comme le pop art, la plupart des street artistes présentent leur approche et leurs convictions par le biais d'une certaine esthétisation. Ils se rencontrent dans la critique sur le « Brandalisme ». Mais Banksy pousse plus loin ce message comme avec *Sale* (2006) (fig. 258) ou *Napalm* (1994) (fig. 259), œuvre représentant la fameuse photo de la jeune vietnamienne qui vient d'être brûlée au napalm, Banksy y a posé sa marque en accompagnant le personnage central de Ronald McDonald et de Mickey Mouse. Cette petite Vietnamiennne intoxiquée et brûlée au napalm, accompagnée de deux personnages farfelus est un excellent exemple de sa critique sociétale.

Il refuse donc d'être lié aux grandes entreprises de ce monde, par simple souci de ses pairs, et son rapport avec l'argent ou les profits semble montrer qu'il s'agit de la dernière de ses préoccupations. Ainsi, sur quels critères décide-t-il ou non de participer à des projets commerciaux? Banksy s'explique sur le projet sur l'Album de Blur :

²⁵⁷ Banksy, *Guerre et Spray*, op.cit., p. 29.

« J'ai fait 2, 3 trucs pour payer les factures. Et j'ai fait la pochette de l'Album de Blur. C'était un bon album, et c'était aussi beaucoup d'argent. Je pense que c'est important de faire la distinction. Si tu crois au truc, le côté commercial ne le dénature pas au point d'en faire de la merde. Il faut être un socialiste rejetant le capitalisme en bloc pour croire le contraire. Dans ce cas, associer un joli visuel à un produit de qualité, et l'idée de contribuer à cette démarche marchande est une contradiction avec laquelle tu ne peux simplement pas vivre. Mais parfois la symbiose est parfaite ; comme dans le cas de Blur »²⁵⁸.

Comme Banksy a réalisé ses tableaux-critiques du capitalisme et de la société de consommation, il essaie de trouver un accord entre la pratique et ses convictions. C'est dans ce contexte qu'il réalise l'affiche pour la campagne de Greenpeace (fig. 260) qui reflète une véritable préoccupation pour l'environnement et l'écologie. Ou encore *Pique nique en Afrique* (fig. 261) qui fait l'accusation de l'injustice du monde dans lequel nous vivons et auquel nous participons.

Banksy fustige d'autres aspects de la culture occidentale. Le graffiti représentant un éléphant, qu'il réalise pour son exposition *Turf War* à Los Angeles en 2003, nous rappelle à quel point nous avons tendance à occulter le Tiers Monde. Une autre fois, une vierge de style Michel-Ange pleure devant un panneau annonçant la fin des soldes tourne en ridicule notre frénésie consummatrice. Une Britney Spears enceinte dénonce notre culte de la célébrité. La célèbre photo représentant une fillette fuyant devant une explosion au napalm pendant la guerre du Vietnam est détournée et montre cette même fillette avançant main dans la main avec Mickey Mouse et Ronald McDonald, paradoxalement tous deux hilares.

Et Banksy offre un générique polémique aux Simpson en octobre 2010. Lorsque Matt Groening, le père des Simpson, invite l'artiste street art anglais Banksy à revisiter le générique des *Simpsons*, celui-ci s'illustre dans une critique de la *20th Century Fox*. Ce générique commence assez classiquement, mis à part quelques petites annotations dissimulées de Banksy. Connu pour ses pochoirs éparpillés sur les murs autour du monde distillant ses messages mêlant politique, humour et poésie, Banksy nous propose de voyager dans les coulisses noires de la fabrication d'un épisode des *Simpsons* et de son merchandising.

Ce story-board, que l'on doit à Banksy connu pour son activisme social, voulait dénoncer, selon la BBC, le fait que l'animation de la série est sous-traitée en Corée du Sud. Cela à un

²⁵⁸ Cité par Vincent Morgan, *Banksy interview*, publié le Lundi 8 Novembre 2010, www.fatcap.org.

épisode débutant par la classique arrivé sur Springfield depuis les nuages, quelques détails pointaient déjà sur l'identité de l'auteur qui a pris part à sa création. Après un Bart encore puni pour « avoir écrits sur les murs », le générique laisse place à un univers sombre soutenu par une musique d'une grande tristesse. Le monde qui y est décrit montre un peuple asiatique asservit au capitalisme et à la production des dessins-animés et produits dérivés des *Simpsons*.

Banksy critique également l'autorité et la commercialisation du monde artistique. Ce sujet se reflète de manières diverses à travers son film et ses peintures aux pochoirs. *You have got to be kidding me* (Vous me faites marcher!) (fig. 262) présente un cadre de tableau sur lequel est attaché une étiquette de prix. En évoquant une œuvre de Daumier, Banksy fait la métaphore d'une scène de vente aux enchères.

En septième lieu, Banksy réalise des phrases poétiques et des installations. Comme avec *Love poème* (2004) (fig. 263) et *histoire d'ours* (2005) (fig. 264), Banksy crée des phrases poétiques et quelques slogans comme *This is not a photo opportunity* (Ceci n'est pas une opportunité photographique) (fig. 265). Et dans l'esprit de se renouveler, Banksy s'essaie légèrement à la sculpture, crée la cabine téléphonique assassinée, ou encore élabore une exposition intitulée *Buy one get one free* (Un acheté, un gratuit), consistant à créer deux sculptures identiques, dont l'une est achetée par le public et l'autre, donnée à la municipalité.

En parallèle à ces différents travaux, il réalise des peintures et installations dans des parcs zoologiques comme *I'm a celebrity get me out of here* (Je suis une célébrité, sortez-moi d'ici) (2003) et *Help me nobody will let me home* (Aidez-moi, personne ne me laisse rentrer chez moi) (2003) (fig. 266). En septembre 2006, il place une poupée gonflable à taille réelle et revêtue d'un uniforme orange comme ceux portés par les prisonniers de Guantanamo à Disneyland (Californie) (fig. 267).

En huitième lieu, Banksy travaille le trompe-l'œil exploitant divers artistes tel que René Magritte dans l'histoire de l'art. Banksy emploie le trompe-l'œil dans plusieurs de ses œuvres. Par exemple, la femme de chambre ci-dessous « balaie » et cache la poussière derrière un mur de craie qu'elle soulève comme un rideau *Chalk Farm* (fig. 268). Banksy pose sa griffe sur l'emplacement de plusieurs façons. Ainsi, ce qui suit est un exemple plus amèrement ironique, peint directement sur le mur construit par Israël pour séparer les territoires palestiniens occupés par Israël, comme une fresque murale, par lequel Banksy veut attirer l'attention sur la barrière de béton oppressante, mais aussi faire allusion à la possibilité de sa destruction.

Banksy combine les techniques d'Andy Warhol et de l'installation pour faire passer ses messages, qui mêlent souvent politique, humour, et poésie comme Ernest Pignon-Ernest, Miss. Tic, ou Blek le rat. Les pochoirs de Banksy sont des images humoristiques, parfois combinées avec des slogans. Le message étant généralement antimilitariste, anticapitaliste ou antisystème avec des personnages qui sont des rats, des singes, des policiers, des soldats, des enfants, des personnes célèbres ou des personnes âgées. Beaucoup de ses pièces existantes sont maintenant protégées par plexiglas. Ses pochoirs sont habituellement dessinés et imprimés sur des acétates ou sur du carton, avant d'être découpés à la main. La nature secrète de Banksy et l'anonymat qu'elle impose empêchent toutefois de savoir quelles sont les véritables techniques qu'il utilise, mais le réalisme de certains de ses projets nous laisse croire qu'il fait parfois usage de graphisme par ordinateur.

Sa maîtrise technique et les messages qu'il véhicule font de Banksy un artiste engagé très reconnu. En critiquant les problèmes sociaux, Banksy détonne et pousse la réflexion à son extrême, il les représente de façon très pertinente dans ses œuvres. La plupart de ses œuvres comportent des messages d'espoir, teintés d'humour ou de dérision. De ce fait, il illustre des policiers enlacés passionnément, des enfants qui jouent et s'amuse dans divers contextes graves, ou des images poétiques telles que fleurs et situations extravagantes. Banksy présente donc des sujets exprimant son point de vue politique, et ce qui le touche ou le marque. La plupart de ses messages est significative et démontre une vivacité d'esprit sans équivoque visant à stimuler notre vie quotidienne.

Banksy est un artiste plein de contradictions. Flanqué de désinvolture et d'un fort besoin d'ébranler la masse, il ne limite pas son œuvre aux diverses réalisations au pochoir et à la peinture. Ainsi, il a imaginé une multitude de stratégies afin de faire passer ses divers messages et ce, en toute illégalité. Comme nous l'avons expliqué sur les œuvres d'art de la rue et dans la culture populaire, avec à l'esprit les théories de Thomas Crow et T. Adorno, Banksy présente une image populaire, un message critique, et un acte engagé. Dans le même temps, nous remarquons les querelles provoquées par l'activité et les œuvres de Banksy.

2.1.2. La parodie par l'image détournée ou vandalisée

C'est depuis les années 2000 qu'il a adopté le pochoir afin de se créer son propre style, il reconnaît dans ce domaine avoir beaucoup été inspiré par Blek Le Rat et son animal fétiche. Banksy dit ceci : « Chaque fois que je pense avoir peint quelque chose d'un peu original, je

découvre que Blek le Rat l'a déjà fait, vingt et plus tôt »²⁵⁹. Les activités de Banksy ont inspiré par les manières de *Modifications* d'Asger Jorn, les objets d'Andy Warhol ou Blek le Rat, et les œuvres chez René Magritte, malgré que Banksy n'ait immédiatement pas mentionné. Banksy fait souvent ce commentaire, preuve d'une grande modestie. Car, si Blek a pu lui servir d'inspiration, la qualité de son dessin et son sens de la satire n'appartient qu'à lui. Chacune des ses œuvres nous interpelle immédiatement par son humour, son côté satirique ou poignant, nous taraude pendant longtemps, nous force à réfléchir²⁶⁰. Banksy développe et personnifie le rat.

Cependant nous découvrons dans ses œuvres quelques similarités avec celles d'autres artistes partageant les mêmes visions. D'abord, on retrouve ainsi Blek le Rat, pochoiriste français utilisant le graffiti depuis le début des années 1980, ainsi qu'Ernest Pignon-Ernest, artiste plasticien parisien contribuant à la scène urbaine depuis plus de 30 ans. Ces similarités sont peu nombreuses mais très palpables. Par exemple, la marque de Blek le Rat est un petit rat réalisé au pochoir, très semblable aux rats illustrés fréquemment par Banksy. Ainsi, Banksy peint policiers, militaires ou autres, pour découvrir ensuite que Blek le Rat l'a déjà fait par le passé.

Dans le cas d'Ernest Pignon-Ernest, il s'agit d'avantage d'adhérer à une mentalité, à une façon de faire plutôt que de réaliser des œuvres semblables visuellement. Ce dernier apposait ses œuvres peintes, dessinées ou sérigraphiées aux murs des villes et dans une panoplie de lieux publics, avec l'appui de la population qui défendait ses réalisations. Pignon-Ernest dénonce l'art préfabriqué pour les musées, ce qui est pour lui d'un grand ennui, d'une platitude extrême. Par ailleurs, Ernest Pignon-Ernest installe lui-même ses œuvres, en toute discrétion et à l'insu de tous, durant la nuit. Tout comme Banksy, Pignon-Ernest partage de puissants messages par le biais de son art, souvent composé de personnages reproduits à taille humaine. Il est aujourd'hui une référence, une brillante étoile dans l'univers artistique.

Dans un tout autre ordre d'idée, nous pouvons dire que les réalisations d'Andy Warhol ont su influencer bien différemment l'art de Banksy. En 2006, le sujet de sa peinture n'était nulle autre que le top modèle Kate Moss, peinte à la manière de la célèbre toile de Marilyn Monroe, faite par Warhol quelques dizaines d'années auparavant. L'art terroriste de Banksy fait aussi une reproduction sur toile de la conserve de soupe de marque « Campbell » réalisée par Warhol en 1962. Les principales différences résident dans le choix des teintes et dans la

²⁵⁹ Cité par Vincent Morgan, Banksy Interview, *op.cit.*

²⁶⁰ Cité par Eleanor Mathieson et Xavier A. Tàpies, *Street art : Portraits d'artistes*, *op.cit.*, p. 16.

marque « Value », qui est une pure invention. Les reproductions élaborées par Banksy de ces diverses réalisations célèbres tendent à suggérer un fait spécifique.

Au contraire, les plus jeunes artistes s'inspirent de Banksy. Presque aussi indéfinissable que Banksy, auquel il est souvent comparé, Dolk Lundgren est né à Bergen en Norvège en 1978. Il se met au pochoir en 2003 sans passer, comme beaucoup d'autres, par le tag ou le graffiti, mais c'est déjà une fin connaît les techniques de Banksy et des subtilités de l'humour visuel. Cet artiste aime renverser les rôles et se moquer des icônes : une fille s'extrait d'un costume de poupée en plastique (fig. 269) ; un gorille porte un costume (fig. 270) ; le pape prend la célèbre pose de Marilyn sur une bouche à air, rabattant sa jupe gonflée par le vent pour l'empêcher de remonter par-dessus sa tête (fig. 271) ; le Prince Charles porte un chapeau Burger King (fig. 272). Tout cela est très drôle, parfois un peu tarte, mais Dolk sait aussi se montrer sérieux, comme en témoigne *Zoicide* de 2005 où l'on voit un singe se pointant une banane sur la tempe... Bananes qui, chez Dolk et Banksy (fig. 273), semblent tout droit sorties d'un tableau de Warhol. On y a lu une critique de l'invasion en Irak, comme d'ailleurs dans le portrait du businessman s'appêtant à dégoupiller la grenade qu'il a en guise de tête²⁶¹. Par ailleurs, les plupart des sujets de Dran, autre street artiste, dérivent de ceux de Banksy.

Dans l'histoire de l'art, pour certains artistes, il s'agit d'une chronologie. Dans cette perspective, les street artistes s'inspirent également des artistes devanciers. Mais ils font souvent la parodie d'images. Par exemple, Shepard Fairey reprend les codes des affiches de propagande du XXe siècle, en particulier des affiches soviétiques et maoïstes, mais aussi celles de Mai 68 ou celles de Barbara Kruger. En comparant les affiches de Mai 68 (fig. 274) et celles d'Obey (fig. 275), nous pouvons nous rendre compte qu'il y a eu détournement. Lors de la campagne électorale de 2008, c'est avec la fameuse affiche de Barack Obama (fig. 276) que Shepard Fairey a atteint une notoriété mondiale. Elle a continuellement été reproduite, partout dans le monde, et a fait elle-même l'objet d'une multitude de détournements. À partir de ces influences, ses messages sont très directs. L'affiche *Get A Job* mélange ainsi la figure de l'Oncle Sam, telle qu'elle apparaît dans la célèbre affiche *I Want You* (fig. 277) de la Première Guerre mondiale, avec le symbole communiste de l'étoile rouge et l'image maoïste du soleil rayonnant sur des tournesols. Une façon de suggérer certains points communs entre des idéologies pourtant opposées.²⁶² D'autres œuvres de Shepard Fairey portent un message plus explicite sur la réforme des politiques migratoires, appelant au respect des droits des immigrés

²⁶¹ *Ibid.*, p. 56.

²⁶² Nicolas Martin et Eloi Rousseau, *Art et Politique*, Palette, 2013, p. 80.

dans son affiche *We Are Human* (2010) (fig. 278). Mais ses œuvres peuvent déchoir une dimension politique lorsqu'elles donnent une idéologie orientée.

En revanche, Banksy montre son attitude critique sur les problèmes divers de notre société, qui peuvent être politiques, sociaux, ou culturels. En 2006, Banksy remplace 500 copies du disque compact de Paris Hilton dans quelques dizaines de magasins de musique londoniens. Dans la version qu'il élabore, la musique est remixée par Danger Mouse, les titres sont modifiés « Pourquoi suis-je célèbre ? À quoi suis-je utile ? Qu'ai-je fait ? », et la pochette trafiquée. Ainsi, nous pouvons voir en couverture une Paris Hilton aux seins nus. Mieux encore, à l'intérieur du boîtier, nous y retrouvons la jeune femme avec une tête de chien plutôt que sa tête habituelle et nous la voyons sortir d'une voiture luxueuse et enjamber un groupe de sans abri. L'histoire raconte que seules quelques copies furent vendues à l'époque mais qu'aucune d'entre elles n'a été retournée.

En 2005, lors de son exposition *Crude Oils*, il détourne les tableaux de Claude Monet (fig. 279) ou de Vincent Van Gogh (fig. 280) et à cette occasion, il libère 200 rats. Cette stratégie de l'image détournée à partir d'une peinture anonyme ou d'artiste, a déjà été utilisée par Asger Jorn dans son exposition *Modifications* et Marcel Duchamp dans son œuvre *L.H.O.O.Q.* (1919). Banksy vandalise-t-il les images ? Nous pouvons voir que son travail n'est pas réalisé dans le but de faire une simple parodie : il existe une continuité, une cohérence dans son travail, qu'il s'agisse d'une œuvre pour la rue, d'une exposition qu'il organise, ou d'une intervention illégale dans les musées d'art.

Si Asger Jorn et Banksy convergent dans l'action du graffiti, ce dernier se focalise sur son attitude rebelle avec un message critique exprimé dans l'image détournée. Dans ses inscriptions à la pierre, nous découvrons ses idées. Banksy continue à expérimenter différents supports, avec une série de sculptures grecques modernisées et une pierre gravée avec la citation de Pablo Picasso, « *The bad artists imitate, the great artists steal* (Les mauvais artistes imitent, les grands artistes volent) » (fig. 281), sous laquelle il fait une croix sur le nom de Picasso et ajoute son propre nom.

Ces travaux de Banksy continuent dans le film dans lequel il s'attaque aux studios de la Fox, en détournant le générique des *Simpson*. C'est après avoir vu *Exit Through the Gift Shop* que le producteur exécutif Al Jean décide de contacter Banksy via ses représentants. Sans jamais l'avoir vu, ni discuté avec, anonymat oblige, il lui propose de créer un gag d'introduction à l'épisode. L'artiste Banksy débarque et collabore avec Matt Groening et son équipe pour détourner un des personnages les plus célèbres de la série, dans son générique.

Par ailleurs, son exposition, *Barely Legal*, inaugurée en septembre 2006 à Los Angeles, servira de point de repère pour situer l'arrivée au grand jour d'une pratique jusque-là marginalisée. Grâce à un savant mélange de controverse et de médiatisation, Banksy a créé un évènement forçant le monde de l'art à s'intéresser au street art, emmenant les collectionneurs et le marché dans l'arène. Banksy est en effet le premier à avoir saisi le potentiel que le street art pouvait développer au sein de l'art contemporain. Il est celui qui a intégré les critères esthétiques de l'art contemporain à cette pratique en créant des œuvres lisibles par le milieu pour envahir l'art contemporain.

Banksy joue en effet des règles du monde de l'art : il joue des médias, de l'évènement, du marché de l'art, tout en continuant à les critiquer. Mais Banksy maîtrise trop bien ces éléments pour que les marginaux à l'origine du mouvement puissent se reconnaître en lui. Il mobilise des moyens bien plus importants que les street artistes originels, avec des équipes internationales, une forte médiatisation, l'argent.... Il réunit finalement toutes les caractéristiques de l'artiste contemporain que nous avons énoncées plus haut, tout en s'encrant dans la pratique du street art.

Ses œuvres et ses actions, sans adhésion à aucun mouvement politique, sont une critique sociale et politique de notre temps, toujours effectuée avec ironie et ambiguïté. L'ambiguïté est d'ailleurs une de ses marques de fabrique : il suffit de se pencher sur son film ou sur son rapport avec le marché de l'art, qu'il ridiculise en l'utilisant autant qu'il se discrédite en y participant. Chacun des coups de Banksy est décuplé par une combinaison simple mais ingénieuse des images : la transformation d'un acte de vandalisme en évènement médiatique international, effectuée par le choix stratégique d'un mur. En ce sens, Banksy atteint une dimension que le street art originel ne cherchait pas, se contentant de l'acte politique de base qui consistait à se réapproprier l'espace public. Banksy représente donc le mariage d'une pratique marginale et des valeurs et moyens de l'art contemporain.

2.2. L'exposition, festival ou projet de street art

Le street art a intégré les galeries d'art, musées, et collections d'amateurs d'art. Mais comment une pratique qui a pris sa source dans la rue, en opposition avec les circuits classiques de l'art, a-t-elle aussi rapidement acquis le statut d'art contemporain? Les activités de la rue par les artistes ont prédisposé le changement du sens du mot exposition. Au début

des années 1980, nous découvrons la variété des lieux d'exposition et que les curateurs demandaient de plus en plus de travaux *in situ*. Et les artistes ont travaillé en fonction d'un lieu, d'un événement ou d'un projet. L'œuvre d'art était liée à la fois à un lieu fixe et au voyage.

Comme nous l'avons vu, la commercialisation de la culture du graffiti a débuté dès à la fin des années 1970 et s'est développée au début des années 1980 dans le berceau américain du graffiti, à New York²⁶³. Et ce graffiti a souvent été placé dans un genre d'art par le marché de l'art contemporain. Les artistes se mettant à réaliser des toiles et passant de l'espace public à l'espace privé en commençant à travailler avec des galeries d'art. Les artistes américains comme Keith Haring, Jean Michel Basquiat, Kenny Scharf, et Richard Hambleton entrent en relations avec cette culture du graffiti, et ils ne s'appartiennent plus dans les galeries commerciales qui ont accepté les graffeurs sans critique. En Europe, le graffiti américain s'implante dans des lieux sauvages de Paris, mais les artistes qui utilisent la peinture à la bombe, commencent à travailler, de façon illégale, à côté des graffitis. Et c'est au milieu des années 1980 que les grandes villes commencent à lutter contre ces dégradations, qu'il s'agisse de graffitis, tags ou collages sauvages de publicité, et les dépôts de plaintes se multiplient.

Nous posons à nouveau la question de l'entrée des artistes urbains et des graffeurs dans les galeries. Afin d'entrer dans la galerie ou d'être reconnus comme artiste, comment transforment-ils leur style ? Les artistes s'expriment par les moyens de la peinture, sans remettre pour autant en cause leur pratique artistique. Certains graffeurs ont cédé à la tentation de l'exposition, sans contrôle. Les querelles posées par les musées et galeries commerciales reproduisent la perpétuelle polémique de l'histoire de l'art et des artistes. Dans la rue, ce problème est complexe et la récupération par les milieux de la mode ou du marketing le prouve. Le monde de l'art, lui non plus, n'est pas longtemps resté indifférent au phénomène.

Comme le dit Jean Fancheur : « Toute la problématique de l'art urbain s'articule autour du passage de la rue à galerie ».²⁶⁴ Au début de l'exposition des graffitis, les graffeurs ont réalisé

²⁶³ Un film américain *Wall Street* (1987) réalisé par Oliver Stone, montre la finance et ses dérives dans le contexte social new-yorkais. Le jeune Bud Fox, courtier dans une banque d'affaire de *Wall Street*, est attiré par l'univers illégal et lucratif de l'espionnage industriel. Grisé par le pouvoir, la position sociale et le génie financier de Gordon Gekko, Fox ne tarde pas à comprendre que le prix est chèrement payé pour tout cet argent facile. Mais nous pouvons découvrir beaucoup de scènes dans ce film qui présentent les œuvres d'art de cette période, vendues par la galerie commerciale de New York et utilisées par ces nouveaux bourgeois. Les œuvres d'art de jeunes artistes du néo-expressionnisme ou du *graffiti art* sont acquises grâce à la corruption de ces parvenus qui cherchent à se créer un patrimoine.

²⁶⁴ Stéphanie Lemoine et Julien Terral, *IN SITU*, op. cit., p. 115.

des tableaux. Les galeristes ont malhabilement organisé leurs travaux. Déjà, dans les années 80, le marché artistique s'était un temps emballé pour certains peintres de rue avant de les sacrifier sur l'autel de la rentabilité. Malgré l'illégalité qui pèse sur leurs pratiques, bon nombre d'artistes urbains se retrouvent à nouveau aujourd'hui portés sur le devant de la scène. Œuvres d'art ou actes délictueux, peu importe. Tout le monde joue sur les deux tableaux. Laissant ce genre de considérations aux seuls pouvoirs publics.

D'ailleurs, les galeries organisent des expositions inconsidérément et mélangent facilement les artistes et les graffeurs sans recherche de cohérence artistique ou historique. Chaque fois les artistes rencontrent des problèmes avec les galeristes, parce que certains de ces derniers ne les voient que comme d'anciens tagueurs et veulent faire des expositions d'artistes. Madga Danysz explique :

« Le monde de l'art considère souvent la culture urbaine comme une sous-culture. Dès lors, de nombreux critiques ou commissaires d'expositions ne peuvent considérer ces artistes comme sérieux. Au mieux, c'est pour eux un phénomène de mode, ou de jeunesse comme je l'ai déjà entendu. Mais le graffiti subsiste et sa longévité leur donne force. L'histoire de l'art se répète : forte de ses refus et de ses erreurs, elle avance toujours grâce aux artistes qui confinent à nous étonner... Parfois, les personnes du monde de l'art contemporain ne prennent pas le temps de voir la richesse de cette culture et des œuvres qui en sont issues. Il existe aussi un conflit générationnel indéniable. Les jeunes acteurs du monde de l'art sont plus familiers avec les codes visuels de l'art urbain et entrent dedans de façon plus aisée »²⁶⁵.

Ce problème persiste jusqu'à aujourd'hui car plusieurs galeries n'ont pas approfondi leur recherche sur les street artistes et leurs œuvres, et de ce fait, les méconnaissent. Nous remarquons ce problème dans le documentaire, *Graffiti Wars : King Robbo vs Banksy* (2011). Sur la chaîne française Canal+, ce documentaire *Graffiti Wars* présentait notamment la guerre entre King Robbo et Banksy raisonnablement par analogie réalisé sur le conflit entre graff et street art. En même temps, ce documentaire critique l'attitude du graffeur pour obtenir une célébrité artistique. Le graffiti a longtemps représenté une forme de rébellion et de contestation. Mais aujourd'hui, le graffiti permet de gagner une certaine crédibilité artistique

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 117.

et culturelle. Ce phénomène est sans précédent et certains graffitis se vendent aujourd'hui aux enchères à des prix incroyables.

Les graffitis dans la fin des années 90 font se rencontrer *king* Robbo et Banksy ou le graff et le street art. En 2006, les pièces de graff étaient étés fortement attaquées. Les originaux de *King* Robbo étaient visiblement détériorés et systématiquement par d'autres graffeurs (inscriptions, graffs, tags) (fig. 282-1). En 2009, à la droite du graff de Robbo, un poseur d'affiches de Banksy apparaît (fig. 282-2). Robbo répond et de là est né le conflit graff vs street art. Dans les années qui suivent, les interventions sur les œuvres de l'un et de l'autre en ce même lieu se succèdent. Jusqu'à ce que le mur soit peint (a priori par la municipalité, en noir). En 2011, Banksy dessine poissons rouges et paysage de rêve dans un salon décrépi, montrant que le poisson a de l'imagination et souhaite s'évader, être libre, comme les artistes se doivent de l'être (fig. 282-3). Œuvre à laquelle Robbo n'a pu répondre. En effet, cette guerre de graffiti a remis sa carrière à l'honneur, mais le *king* Robbo a subi une blessure tragique à la tête, blessure à laquelle il a failli succomber. Cinq jours seulement avant son exposition à la Galerie Signal, *Shoreditch : Team Robbo – The Sell Out Tour*. Banksy réalise à ce moment-là une ode à l'œuvre originale de *King* Robbo. Mais celui-ci et son équipe n'acceptent pas d'enterrer la hache de guerre.

Dans un film documentaire de la BBC, nous pouvons découvrir la commercialisation des œuvres de Robbo, l'attitude éthique de l'artiste, son évolution intellectuelle quant à la perspective de l'œuvre. Cependant, beaucoup de graffeurs sont accueillis de manière inconsiderée par les galeristes. En 2006, la maison Artcurial propose, dans le cadre d'une vente d'art contemporain, une collection privée comportant notamment une œuvre de l'Américain Crash estimée à 2500 euros, une toile de JonOne à 500 euros et une pièce de Futura 2000 à 1200 euros.

Mais le monde de l'art commence à prendre en compte de plus en plus la valeur artistique des œuvres et invite des artistes majeurs. Les artistes dans la rue exposent dans des galeries et cet art éphémère est devenu quasi-officiel depuis l'apparition de l'appellation art urbain ou street art. Alors les street artistes se dissolvent dans l'art contemporain en ce qui concerne la stratégie brillante et la perspective critique. Il s'agit d'inscrire ce mouvement dans la perspective de l'histoire de l'art, et d'afficher la volonté claire de certains acteurs du milieu de rapprocher le street art de l'art contemporain. Qu'il en devienne, en quelque sorte, l'une de ses branches.

Certaines s'élèvent tout de même au rang d'artiste par eux-mêmes, en utilisant ce système artistique à l'inverse de ce qu'il requiert ou impose. Vu son impact puissant sur les populations, et plus spécifiquement les jeunes, de nombreux outils du street art comme les stickers, les affiches ou les pochoirs sont désormais réutilisés à des fins promotionnelles dans des campagnes dites de « street marketing ». En leur permettant de communiquer, mais également de se déplacer facilement sur le terrain et à moindre frais, les outils électroniques ont nettement amélioré les possibilités d'échange entre acteurs du street art. Grâce à la modélisation, les graffeurs coopèrent au sein de collectifs internationaux. La base culturelle dont ils disposent, aux règles plus transparentes, facilite leur collaboration par-delà le cadre habituel des festivals ou des concours.²⁶⁶ Pour les graffitistes ou leurs sympathisants, Internet offre, en outre, une multitude de possibilités de jeu et d'entraînement. Internet et les nouvelles technologies de communication occupent une place particulière dans ce contexte. La visibilité des graffitis sur Internet est déjà sans doute aussi importante que leur présence dans la rue²⁶⁷.

Ce phénomène est mis en évidence dans le film *Faites le Mur* de Banksy, dans son titre original anglais *Exit through the gift shop* (2010) qui montre, sans déguisement, la commercialisation du street art. Banksy se focalise sur la transformation du monde de l'art et les premiers pas d'artistes à travers l'illustration de Thierry Guetta. Il explique :

« Ce film raconte ce qui s'est passé quand ce type a voulu faire un documentaire sur moi. Mais il était bien plus intéressant que moi. Alors maintenant, le sujet du film, c'est lui ! Ce n'est pas « autant en emporte le vent », mais il y a une morale à cette histoire »²⁶⁸.

Banksy montre la réaction du monde de l'art à l'apparition du street art, l'authenticité de l'artiste, puis la variation des deux dans la société capitaliste. Sans compréhension de l'authenticité et de la force du street art, les sociétés célèbres de vente aux enchères se sont mises à vendre du street art. Quand tout semblait être devenu de l'art, soudain cela devenait une histoire de fric, et Banksy demande à Thierry de sortir le film.

Mais celui décide de devenir lui-même un street artiste. Alors, selon la formule qu'il savait éprouvée par les plus grands street artistes, Thierry se créa son propre alter ego, comme une

²⁶⁶ Johannes Stahl, *Street art*, op.cit., p. 221.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 222.

²⁶⁸ Banksy, *Exit Through The Gift Shop*, Paronoid Pictures film, 2010, Edition video France, *Faites le Mur*, Le Pacte, 2011.

nouvelle forme de tag, et son style visuel emblématique : M.B.W. ou Mr. Brainwash (fig. 283). Pour ce faire, il organisa donc la nouvelle étape de sa carrière artistique afin de faire de l'art, sans imaginer jusqu'où cela irait. Thierry avait pris une hypothèque sur son commerce et investi dans un énorme studio, du matériel d'impression et une équipe à temps complet pour produire du M.B.W. à une échelle industrielle.

En 2008, MBW monte sa toute première exposition, *Life is Beautiful*, dans les anciens studios de CBS au croisement de Sunset et de Gower à L.A. Il a également été invité par Banksy à participer au *Cans Festival* de Londres. Le célèbre baiser de Madonna et de Britney Spears est reproduit sur son affiche aperçue au centre de L.A. (fig. 284), celle-ci corrigée au pochoir au *Cans Festival* de Londres en 2008 (fig. 285). Après quelques stickers, il embraie aussitôt avec plusieurs centaines d'affiches géantes qu'il va coller sur les murs de sa ville. Il semble reprendre les icônes de la culture pop, mais Thierry choisit les tableaux dans les livres et il les transforme en scannant l'image et en la passant au Photoshop.

Dans ce film, Banksy témoigne du talent, de la passion et de la détermination des artistes appartenant au mouvement street art. Avec un travail de précision et d'organisation nécessaire pour prévenir les risques. Un débat sur leurs travaux avec Hobbo, une réflexion de fond sur l'éthique des graffeurs ressortent. L'artiste est-il légitime seulement lorsqu'il est anonyme ? Pour être reconnu, le graff doit-il rester dans la rue ? La valeur marchande dénature-t-elle l'art ? Pour devenir de l'art, le graffiti doit-il apparaître dans les galeries, les musées, chez les marchands d'art ? Par ce film documentaire de Banksy, le street art qui se rapproche du milieu de l'art contemporain, se ridiculise comme dans l'exemple de Mr Brainwash.

Comme avec Thierry Guetta dans ce film, il nous fait percevoir une crainte de la récupération par certains qui imitent l'attitude de l'artiste et se lancent dans le street art sans aucune éthique, allant même jusqu'à ouvrir sa propre galerie pour exposer et vendre une profusion d'œuvres vides de sens. Nous présentons une perspective excellente, créée en fonction du lieu d'exposition, des travaux qui avaient déjà été exposés que l'on replace dans un nouveau contexte, et une attitude artistique. Donc, à la différence de Thierry, il faut résister à la pression commerciale des musées et des galeries, d'où la nécessité pour les street artistes de choisir un pseudonyme avec lequel ils signent leurs créations.

Ce film a d'ailleurs créé une polémique, selon laquelle MBW serait en réalité une nouvelle création de Banksy, dont le contrôle lui aurait finalement échappé... Est-ce pour rencontrer leur public et maintenir leur autonomie que les artistes rejettent la galerie ? Dans la société de consommation, que demande-t-on aux artistes ? Certains utilisent la galerie tout en gardant

leur autonomie. Le photographe JR, Speedy Graphito, Jérôme Mesnager, Zevs, Swoon, et beaucoup d'autres, n'ont pas résisté à la tentation d'une exposition personnelle dans les galeries. L'artiste Miss Tic commente ce fait :

« Etre artiste, c'est choisir une place dans le monde et dans la société. Etre professionnelle, c'est s'inscrire socialement dans un système économique. Je ne veux être enfermée ni dehors, ni dedans. J'aime les glissements progressifs du privé au public. Tout commence dans mon atelier, mes propositions plastiques sont différentes s'il s'agit d'édition, d'exposition ou dans l'espace urbain »²⁶⁹.

Les artistes réputés toujours anonymes comme Zevs, Invader et Banksy, ont également exposé dans des musées d'art ou au sein de divers projets. Mais ils critiquent sans exception les pratiques mercantiles des musées. Les artistes de la rue réfléchissent radicalement sur les questions posées dans l'histoire de l'art, et ils essaient continuellement d'engager leurs idées et de critiquer la société. Les artistes contemporains ont voulu s'engager quant aux problèmes du monde de l'art, mais certains d'entre en sont ironiquement devenus dépendants. L'idée d'Asger Jorn dans l'esprit d'avant-garde se reflète dans le travail d'artistes français tels qu'Ernest Pignon-Ernest ou Gérard Zlotykamien. Ils ont toujours posé des questions d'ordre politique, de moment et de lieu. Zlotykamien réfléchissait ainsi :

« Que les artistes qui travaillent
Dans les rues,
Sur les murs,
Refusent le pourrissement et la mort des démocraties.
Ils rendent à l'art toute sa liberté.
Les artistes doivent aussi savoir
[...]
Que les ministres, les conservateurs, les galeristes, les collectionneurs
Ne mettent pas forcément leur existence
Au service de la création et de la liberté »²⁷⁰.

²⁶⁹ Stéphanie Lemoine et Julien Terral, *IN SITU*, op.cit., p. 114

²⁷⁰ Lettre à Grand-Mère par Gérard Zlotykamien, Michel Ellenberger, *Zlotykamien : Un artiste secret sur la place publique*, op. cit., pp. 36-37.

Les artistes étudient le système de l'art mais expriment leurs idées et réalisent des créations libres. Il ne rejette pas ce système, mais veulent garder une avance active, sans dépendre de ce monde de l'art. La subjectivité de l'artiste est requise dans le système de l'art commercial. Blek le Rat explique aussi :

« Je crois que le passage de la rue à la galerie est impossible car ce sont deux mondes différents. Je crois que c'est une erreur de vouloir à tout prix faire des expos ici ou là. [...] Les artistes urbains, ils veulent quelque part refaire ce qui a déjà été vécu par d'autres peintres à une époque où l'art n'était apprécié que par une petite élite de gens cultivés. [...] Les artistes urbains sont les seuls grands aventuriers de l'art aujourd'hui et leur grande faiblesse est de vouloir à tout prix rentrer dans les galeries et les musées »²⁷¹.

La rue est un espace de liberté, un lieu d'expérimentation sans limites. Y peindre est un acte gratuit et éphémère, qui permet de toucher directement les gens. Alors l'artiste doit réaliser une résistance active. Nemo insiste :

« L'extérieur existe bel et bien, il offre une myriade de territoires suspendus au temps, des brèches éphémères mais sans cesse renouvelées, qui permettent l'expression publique d'une créativité graphique ; d'une liberté et d'une humanité donc. Et d'une résistance active toujours aussi nécessaire »²⁷².

Pour ceux qui s'inquiètent du danger que représentent les auteurs de ces transgressions, militants ou artistes, il peut être intéressant de réfléchir à ceci : les graffitis, la contestation et l'intervention esthétique fonctionnent tous en opposition à l'autorité. Tout geste fait sans autorisation, mais qui s'adresse à l'opinion publique, qu'il s'agisse d'activisme ou d'avant-gardisme, d'actes de vandalisme ou de grand art, doit être compris essentiellement comme discours. Il est nécessaire de garder les deux à l'esprit pour comprendre certains actes comme créatifs malgré leur absence d'autorisation, même si, par ailleurs, ils sont considérés comme destructifs²⁷³.

²⁷¹ Stéphanie Lemoine et Julien Terral, *IN SITU*, op.cit., p. 115.

²⁷² *Ibid.*, p. 110.

²⁷³ Ethel Seno (éd.), *TRESPASS : Une histoire de l'art urbain illicite*, op. cit., pp. 15-16. Tout geste fait sans autorisation, mais qui s'adresse à l'opinion publique ... doit être compris essentiellement comme discours.

Par ailleurs, comment l'unicité du lieu sélectionné pour le contenu des œuvres est-elle représentée au sein d'une galerie ou d'un musée d'art? Dans une galerie, pouvons-nous vraiment comprendre l'œuvre des artistes urbains ? En revanche, la difficile accessibilité de certains quartiers dangereux, ou de pays étrangers ne freine-t-elle pas la rencontre avec le public ? Les œuvres éphémères ne durent parfois que quelques minutes, parfois quelques jours, sont constamment modifiées par les conditions météorologiques, retouchées par d'autres artistes, quand elles ne sont pas bonnement et simplement effacées par un propriétaire en colère. Les artistes pratiquent l'escalade ou s'introduisent dans des tunnels, et le danger inhérent à l'exécution de leurs œuvres est souvent une source supplémentaire de motivation²⁷⁴.

La photographie est donc devenue un outil pour expliquer et témoigner de leur démarche. Aujourd'hui, l'artiste prend son travail en photo, et une fois qu'il a fait une bonne série. La photographie devient parfois plus que l'œuvre elle-même. A présent, lorsqu'un artiste de rue prend une photo, ce n'est pas pour lui, mais pour la voir figurer dans un livre ou un magazine, et pour faire une exposition ou participer à un projet en intérieur. C'est la raison pour laquelle Ernest Pignon-Ernest fait un commentaire sur la notion de cadrage :

« Il y a quelque chose de très physique, de sensuel dans le face à face que produit l'incorporation de mes images dans les lieux. Je regrette que beaucoup ne connaissent mon travail qu'à travers des photos. [...] Autant je crie que cela est évident, implicite, lorsqu'on découvre mes images en situation, autant les photos, en unifiant le matériau, en fixant un angle unique de vue déséquilibrent la proposition en accentuant l'effet réaliste. Et puis, bien sûr, l'installation de mes images est pensée dans le mouvement de la rue, en est exclue toute notion de cadrage. Les photographies, en imposant fixité et cadre, en font un objet plastiquement plus banal »²⁷⁵.

Au fil des années, la technologie a joué un rôle décisif dans le développement rapide de cet art. Les appareils numériques permettent à présent de photographier toutes les œuvres et de les partager²⁷⁶. Certains projets d'un poids politique et social important posent, de façon radicale, la question du rôle de l'artiste dans la société, préconisent des échanges significatifs

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 10.

²⁷⁵ Cité par Stéphanie Lemoine et Julien Terral, *IN SITU*, *op.cit.*, p. 71.

²⁷⁶ Edité par Ethel Seno, *TRESPASS : Une histoire de l'art urbain illicite*, *op.cit.*, p. 11

avec des publics variés, et défendent des idées pour un vrai changement social²⁷⁷. Depuis les années 2000, les expositions de street art sont diverses comme avec l'exposition *Né dans la rue* à la Fondation Cartier, où tout espace est devenu mur de rue, l'exposition *Au-delà du street art* progressant librement à l'extérieur sur un projet, et les photos de ces œuvres s'exposent en galerie : les artistes se présentent eux-mêmes sur internet comme sur les pages *facebook*.

En créant sa fameuse fresque *The Mild Mild West* (fig. 286), les œuvres de Banksy sont présentées dans diverses expositions qu'il organise lui-même, et avec un important sens de l'esthétique qui vise à exprimer la signification de son travail. En mars 2005, il place des œuvres factices ou subversives au MoMA, au Brooklyn Museum, au Musée américain d'histoire naturelle de New York, ainsi que à la Tate Modern ou au British Museum, qui, lorsque la supercherie est découverte (un faux artefact représentant au fusain un homme préhistorique poussant un chariot de supermarché en chassant des animaux), décide d'inclure l'objet dans sa collection permanente.

Banksy a fondé le projet *Santa's Ghetto* en réalisant des peintures sur le mur de Bethléem (fig. 287) et aux abords du camp d'Aida afin de redonner espoir aux habitants palestiniens. En 2005, Banksy peint neuf images sur la barrière de séparation israélienne, dont l'image d'une échelle qui atteint le haut du mur, et une image d'enfants y creusant un trou pour atteindre l'autre côté. Aidé par d'autres artistes, comme Ron English, en prenant fait et cause pour les Palestiniens au travers d'images mettant en scène une enfance idéalisée, où tout semble simple et facile, ces œuvres du mur de Gaza s'inscrivent dans son grand projet, celui de « faire de l'édifice le plus intrusif et le plus dégradant, le plus long musée du monde, un lieu de liberté d'expression et de mauvaise peinture »²⁷⁸. Banksy est devenu, sans le vouloir, l'objet de la fièvre acheteuse de l'élite²⁷⁹.

Banksy, et c'est typique de lui, lance alors son projet le plus ambitieux en date, en mai 2008. Il loue à la Campagne Eurostar un tunnel désaffecté sous la gare de Waterloo et crée le *Cans festival*. Faisant office à la fois d'artiste, de commissaire d'exposition et de producteur,

²⁷⁷ *Ibid.*, 9ème chapitre.

²⁷⁸ Eleanor Mathieson et Xavier A. Tàpies, *Street art : Portraits d'artistes*, *op.cit.*, pp.16-18.

²⁷⁹ À partir de 2006, Banksy est plébiscité dans les milieux people. Christina Aguilera achète pour 25.000 dollars l'original d'un pochoir où on voit la reine Victoria chevaucher une femme. La même année, Sotheby's vend plusieurs sérigraphies de Kate Moss façon Warhol pour 50.400 dollars. Les prix continuent de grimper en 2007, et son *Bombing Middle England* atteint 102.000 dollars dans une vente aux enchères. Le couple Jolie-Pitt et Jude Law comptent parmi ses clients. Sa toile *Keep It Spotless* se vend pour 1.9 million de dollars chez Sotheby's à New York.

il invite quelques-uns des meilleurs artistes au monde, dont Blek le Rat. L'événement ne fait toutefois l'objet d'aucune stratégie mercantile. Et plusieurs espaces sont réservés à des artistes inconnus.

Selon les diverses sources, il dit même que la liste des projets refusés supplante grandement celle des collaborations qu'il a acceptées. Banksy ne compte pas sortir de l'ombre de sitôt, choisissant plutôt d'accentuer l'intrigue. Lors du *Cans festival*, il a invité des artistes du monde entier à venir créer des chefs d'œuvres en groupe, offrant même une partie de son espace aux projets du public. Bien qu'il l'ait organisé lui-même, Banksy y brilla par son absence alors que des artistes tels que Blek le Rat, Vhils, Tom Civil et Eelus étaient de la partie dans le cadre de cet événement qui fut un grand succès.

Banksy sait cibler sa clientèle et faire parler de lui, sans toutefois y consacrer trop d'efforts. Dans le cadre de ses expositions, il invite toujours plusieurs personnalités du monde artistique afin de les faire profiter de son travail. Pour ses expositions, comme dans sa stratégie de guérilla présente dans la rue, le projet et l'objet du spectacle sont gardés secrets, même pour de nombreux membres du staff ou du musée. Dans *I can't believe you Morons actually buy this shit* (Je n'arrive pas à croire, bande d'idiots, que vous achetiez cette merde) (fig. 288), il n'y avait que trois personnes au sein du Conseil qui connaissaient l'événement.

En 2009, de retour dans sa ville natale, Banksy monte une exposition particulièrement ambitieuse au musée des beaux-arts, *Banksy vs Bristol Museum* avec plus de 100 œuvres, et qui aura accueilli plus de 300 000 visiteurs pendant 12 semaines. Nous y retrouvons l'espièglerie, les préoccupations sociales et la dérision face à l'autorité qui sont ses marques de fabrique depuis le début. Mais nous ne pouvons pas s'empêcher d'avoir comme l'impression que Banksy été capturé pour être amené entre les murs du musée municipal.

En 2013, à partir du 1^{er} Octobre, il réalise des œuvres à New York, mêlant graffitis et installations dans des camions. Il intitule cette prestation *Better out than in* (Mieux dehors que dedans) (fig. 289). Son premier graffiti est rapidement vandalisé. Il est aussi, à cette occasion, pisté par les fans. L'un d'eux dépose un pisteur dans un des camions qu'il a redéposé, tandis qu'un autre diffuse une photo d'une personne qui serait Banksy prise alors qu'un de ses camions était tombé en panne.

L'artiste a même enfreint la loi à plusieurs reprises, en se glissant dans les plus grands musées New Yorkais, Parisiens et Londoniens dans le but d'y afficher lui-même ses œuvres. Leurs représentants principaux dénoncent le travail de Banksy, sous prétexte qu'il glorifie tout simplement l'art du vandalisme, et qu'il pousse les gens à en faire autant. C'est que ces

derniers n'ont rien compris. L'ensemble de l'œuvre de l'artiste se veut une gigantesque réflexion sur le monde, une course à la liberté d'expression, si difficile à retrouver pleinement quoi qu'on en pense. Il ne détruit pas la propriété privée, il l'enjolive de ses espoirs, ses peurs, ses buts, ses angoisses, ses rêves.

Avec l'exposition autodirigée de Banksy, d'autres expositions et projets œuvrent à protéger l'autonomie des artistes. La rue est devenue symptôme d'un moment de l'activité artistique et d'un état plus général de la relation entre art et société. Plus récemment encore, la constitution d'un champ, d'un système ou d'un monde de l'art, accompagne l'essor de l'industrie culturelle au cours de la seconde moitié du XXe siècle, ainsi qu'un ensemble de transformations concrètes, économiques, sociales, ou politiques concernant la place de l'art dans la société²⁸⁰.

En 2008, le magazine *Graffiti Art*, en référence à l'exposition de 1991 au musée des Monuments français, s'intéresse aux artistes intervenant illégalement dans la rue, avec le développement de leur travail d'atelier qui trouve sa place sur le marché de l'art, en galerie et en ventes aux enchères. Ce mouvement riche de plus de quarante ans s'inscrit dans la lignée des artistes du land art et des activistes tels que Christo et Jeanne-Claude (communément Christo) et Ernest Pignon-Ernest, mais aussi de la figuration libre, de la figuration narrative, du pop art américain et des artistes conceptuels comme Jenny Holzer ou Barbara Kruger²⁸¹.

En 2010, le succès de l'exposition *Tag au Grand Palais* sacralise leur position dans l'art en affichant tags et graff de 150 artistes de la rue (Voir fig. 161). Au-delà de la rencontre avec « l'art sauvage », cette exposition est une occasion unique de découvrir la galerie sud-est avant sa restauration. C'est la première exposition internationale de graffiti qui a accueilli avec succès plus de 80 000 visiteurs en un mois : la collection Gallizia compte 300 œuvres des plus grands graffeurs internationaux. En commandant des œuvres aux plus grands artistes-graiffeurs, Alain-Dominique Gallizia a constitué et continue de réunir le plus important témoignage peint de cet art jusque-là éphémère. 300 tableaux ont ainsi été recueillis dans le cadre de ce projet

²⁸⁰ Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris : Puf, 2009, p. 154.

Dans le cas de l'économie des biens culturels ou du champ de l'art selon Bourdieu, Jérôme Glicenstein distingue des lieux d'exposition (comme galeries ou musées), des instances de consécration (comme académies ou salons), des instances de reproduction des producteurs (écoles des beaux-arts), des agents spécialisés (marchands, critiques, historiens de l'art, collectionneurs...). En somme, l'idée de champ de l'art distingue des appareils, des structures de production régissant la production des objets culturels, ainsi que les relations politiques implicites entre ces éléments.

Nathalie Heinich, *La Sociologie de l'art*, Paris : La découverte, 2001, p. 81, cité par Jérôme Glicenstein, *op.cit.*, p. 158.

²⁸¹ Céline Remechido et Michel Chanaud, *Paris, De la rue à la galerie, op. cit.*, p. 12

unique dans l'histoire de l'Art, présenté au Grand Palais en première mondiale. Malgré le succès de cette exposition et des tags colorés, c'est insipide et monotone. Alors, les tagueurs et les graffeurs de cette exposition présentent de nouvelles œuvres à Paris au Palais de Tokyo, dans le cadre de l'exposition-vente *Tag, les lettres de Noblesse*, les 13 et 14 février 2010.

Après T.A.G. au Grand Palais, suit *Né dans la rue* (Voir fig. 162) à la Fondation Cartier. Cet espace d'exposition se divise en trois ensembles. Au sous-sol, différentes œuvres-phares retracent l'histoire du mouvement et mettent en avant les différents styles et techniques utilisés. Au rez-de-chaussée, à droite de l'entrée, dans la salle de projection, sont diffusés différents films et documentaires. À gauche, sont réunies quelques œuvres contemporaines réalisées par des artistes internationaux, tout spécialement pour l'exposition. Cette exposition s'efforce de tracer les contours d'un territoire vaste et complexe, qui englobe aujourd'hui quantité de techniques, d'idées et de courants différents. Sans artistes connus, c'était un parti risqué, mais réussi.

Après ces deux grandes expositions françaises, l'invitation officielle faite à JR sur l'île Saint-Louis par la mairie du 4^{ème} arrondissement entre dans la même tendance. Enfin, la mairie du 13^e permet à différents artistes, en collaboration avec la galerie Itinérance, la réalisation de fresques sur les façades de l'arrondissement.²⁸² Cette exposition montre l'institutionnalisation artistique du street art qui se présente de plus en plus ouvert à l'art urbain. Les expositions d'art urbain se sont succédé sans discontinuer au Tate Modern et au MoCA depuis 2007. L'assimilation du street art par le marché et l'institution recèle pourtant des contradictions difficiles à résoudre. Transposer cet art contextuel dans l'espace neutre du *White Cube* revient en effet à le considérer sous un angle strictement formel, comme un phénomène esthétique parmi d'autres. Par souci formel, l'institution artistique restitue les traces de photographies, films, dessins préparatoires, ou les tableaux.

Mais l'appauvrissement primaire du passage à la galerie incite à rester dans la rue et à s'orienter vers les commandes publiques. En faisant des activités collectives, les street artistes donnent ainsi lieu à un nombre croissant d'événements, de festivals et d'expositions en plein air. Cette évolution du modèle d'exposition invite à une pratique longtemps réservée jusque-là à la nouvelle génération d'artistes, une échappée hors de tous les cadres, un jeu avec les limites, une transgression et un beau crime.

²⁸² *Ibid.*, p. 13

Nous avons déjà mentionné le *Cans Festival* de Londres qui a été inauguré le 1^{er} mai 2008 et qui est alors le point culminant de cette effervescence, avec Banksy aux manettes, Par ce festival, les artistes confortent le nouvel aspect d'une collaboration internationale.²⁸³ Ils affichent leur relation et le progrès de leurs travaux collectifs. Et certains offrent un espace où les artistes peuvent créer de manière autonome. Aujourd'hui, Jean Faucheur a ouvert son atelier de squat artistique de Vincennes à tous les candidats au détournement publicitaire. Il croise Tom Tom, virtuose du couper-coller sur les affiches parisiennes. Reprend du service, à l'angle des rues Oberkampf et Saint-Maur. Avec les jeunes peintres, graffeurs et graphistes du quartier, il fomenté un détournement artistique hebdomadaire, sur les placards publicitaires qui tapissent le flanc du café Charbon. Chaque semaine, une nouvelle œuvre d'art. Et, un soir de mai, un plan. Le festival M.U.R. de Paris²⁸⁴, celui des soixante affiches recouvertes, entre Nation et Belleville, par les membres du collectif éphémère pendant la nuit. Jean Faucheur préfère les facéties créatives et militantes des street-artistes. Depuis vingt ans qu'il est peintre-sculpteur-photographe professionnel, il n'a jamais pu se résoudre à traîner dans les vernissages.

De même, Rick Lowe, fraîchement émoulu de l'université, qui décide de transformer le quartier à prédominance afro-américaine Third Ward de Houston, au Texas, avec le *Project Row Houses* (1993), l'un des projets artistiques les plus politiques de notre époque. Lowe a acheté deux pâtés de maisons en ruine que la municipalité s'appropriait à démolir et leur redonne vie. Lowe mobilise voisins, amis et militants pour créer des logements, ainsi que des espaces pour un service de santé, une garderie, des ateliers d'artistes et des potagers. Ces projets d'un poids politique et social important posent, de façon radicale, la question du rôle de l'artiste dans la société, préconisent des échanges significatifs avec des publics variés, et défendent des idées pour un vrai changement social²⁸⁵.

²⁸³ En 2009, l'exposition *Tunnel 228* de Londres est une installation artistique et théâtrale montée dans de vieux tunnels ferroviaires sous la gare de Waterloo, à Londres par l'Old Vic Théâtre et le groupe d'immersion théâtrale Punchdrunk. Artistes et acteurs y évoquent ensemble une ville dystopique inspirée par *Metropolis*, film de science-fiction de 1927. Kevin Spacey, le directeur artistique de l'Old Vic, reconnaît avoir été influencé par le *Cans Festival* de Banksy, organisé dans un autre tunnel de la gare de Waterloo en 2008.

²⁸⁴ Le M.U.R. de L'ART, Festival de street art du 28 octobre au 01 novembre à l'espace d'Animation Les Blancs Manteaux

²⁸⁵ Edité par Ethel Seno, *TRESPASS : une histoire de l'art urbain illicite*, op.cit., p. 308.

« *L'Art public* est un terme...que je déteste. Pourquoi ? Parce qu'il n'existe aucune recherche créative digne d'être classée dans l'art public. Ce n'est pas un mouvement définissable d'un point de vue stylistique ou conceptuel, comme l'expressionnisme abstrait, le minimalisme, le pop art ou le graffiti art, par exemple. », Explique-il. En général l'activité des artistes dans le cadre de tels projets était étudiée dans le champ de l'art

Dans le cas de projets officiels, certains théoriciens ont accepté de les qualifier de « l'art public ». Mais chaque fois, les projets officiels par les galeristes sont différents, parce qu'ils respectent l'anonymat de l'artiste et ne posent pas de limites à leurs créations. Ces problèmes sur l'exposition du graffiti art ont évolué. Paul Ardenne analyse l'art de la marchandise au management :

« Au cours du XXe siècle, le rapport de l'artiste au monde économique évolue de manière sensible. En toute cohérence, c'est d'abord au nom de la notion de marchandise que se nouent les liens génériques entre économie et artiste. Ce dernier se pique même de créer ses propres structures de distribution afin d'écouler sa production : la Cédille qui sourit, magasin-atelier ouvert par Robert Filliou et George Brecht à Villefranche-sur Mer ; la Factory d'Andy Warhol ; le Store de Claes Oldenbourg ; le Pop Shop de Keith Haring... Autant d'entreprises créées entre 1960 et 1980, dont la finalité et les liens avec l'économie ne sont pas homogènes et font l'éloge de propositions plus actuelles. Souci conceptuel marchand pour les unes (la Factory), option ludique ou expérimentale pour d'autres (Oldenbourg, Robert Filliou), jusqu'à l'acte commercial pur (Haring).

Il est une autre façon pour l'artiste de lier art et économie : retrousser ses manches dans l'objectif d'un profit matériel immédiat. [...] »²⁸⁶.

La plus célèbre, la *Factory* de Warhol, authentique entreprise devenue sur la fin génératrice de plus-value (20 000 dollars au minimum pour un portrait sérigraphie réalisé sur commande), fait figure d'exception. Keith Haring fait l'accès critique de ce phénomène. Il a essayé son shop pour vendre facilement au public. Mais du fait de la brièveté de sa vie et de la reconnaissance de sa qualité d'artiste, nous avons fait l'amalgame entre son approche et l'intention d'Andy Warhol. Les artistes des années 80 sont les émanations du « *Warhol's System* », nouveau mode d'intégration au monde de l'art²⁸⁷. L'art de Warhol, est devenu

public.

²⁸⁶ Voir Paul Ardenne, *Un art contextuel*, op.cit., pp. 215-219.

²⁸⁷ Jean-Louis Prat et Richard Marshall, cat. *Jean-Michel Basquiat*, éd. Enrico Navarra, épisode, p. 143.

« L'art des affaires est l'étape qui succède à l'Art. J'ai commencé comme artiste commercial, et je veux finir comme artiste d'affaires. Après avoir fait ce qu'on appelle « de l'art » (ou ce qu'on veut), j'ai plongé dans l'art des affaires. Je voulais être un « businessman de l'art » ou « artiste d'affaires ». Faire de bonnes affaires, c'est l'art le plus fascinant. Pendant l'ère hippie, les gens méprisaient l'idée d'affaires – ils disaient « l'argent est nocif » et « le travail est nocif », mais faire de l'argent est un art, travailler est un art et les bonnes affaires sont le plus beau des arts ». Bien qu'il prenne la forme d'un activisme qualifié de commercial, il a réellement inauguré

symbole d'une société américaine contaminée par la « fétichisation » de l'image médiatique²⁸⁸. Thomas crow critique âprement l'abstraction simulée et l'économie de l'art des années 1970 aux années 1980.

« L'expansion de ce côté de l'économie de l'art fut en réalité stimulée plutôt que freinée par des artistes qui ont opposé la complicité moderniste et marché. Le minimalisme et l'art conceptuel qui l'a suivi, tout en dédaignant le commerce des objets d'art, ont eu l'effet paradoxal d'intégrer plus profondément la pratique de l'art dans le système de distribution existant. Dans les travaux d'installation ou de performance, le lieu de pratique a glissé de l'atelier caché à la galerie ; De plus en plus, c'est là que l'œuvre d'art était assemblée ou exécutée. La fabrication d'un art non commercial impliquait une activité de conservation intense, et les artistes sont devenus plus des curateurs commerciaux, agissant comme intermédiaires pour eux-mêmes. Bien que présentée comme une protestation contre une division du travail dans laquelle le producteur était subordonné aux exigences d'un appareil commercial, le coût en fut une identification plus complète du producteur avec cet appareil. L'art de l'installation a cédé ce potentiel subversif qu'elle possédait dans la mesure où il est récemment devenu l'attraction principale dans les lieux de tourisme de l'art pour les riches et les gens bien placés, de la Documenta, aux Biennale, à SoHo, et autres lieux du même genre »²⁸⁹.

l'ère de l'artiste-star. Greg Tate (ed.), « Nobody loves a genius child : Jean-Michel Basquiat, Flyboy in the Buttermilk », *Flyboy in the Buttermilk : Essays on Contemporary America*, New York : Simon and Schuster, 1992, p.43.

²⁸⁸ Thomas crow a réinterprété l'empreinte et la référence laissées dans les œuvres d'Andy Warhol à ses débuts : « Le débat sur Warhol tourne autour des trois verdicts rivaux concernant son art : 1) il favorise l'appréhension critique ou subversive de la culture de masse et la puissance de l'image comme marchandise ; 2) il succombe de manière innocente, mais directe au pouvoir anesthésiant ; 3) il exploite avec cynisme une confusion endémique entre l'art et le marketing ». Mais on ne méconnaît pas une fétichisation de l'image et de star système, bien que les critiques américains attribuent souvent une certaine aura à celui qui se base sur des idées politiques ou critiques. Thomas Crow, *Modern Art in the Common culture*, New Haven & London: Yale University Press, 1996, pp. 49-65.

²⁸⁹ «The expansion of this side of the art economy was in fact stimulated rather than impeded by artists who challenged modernist complicity with marketplace. Minimalism and the Conceptual art that followed it, while disdaining the trade in art objects, had the paradoxical effect of embedding the practice of art more fully into its existing system of distribution. In the installation or performance work, the site of practice shifted from the hidden studio to the gallery ; increasingly, it was there that the work of art was assembled or performed. The making of non commodity art involved intense curatorial activity, and artists became more like commercial curators, middlemen for themselves. Though couched as a protest against a division of labor in which the producer was subordinated to the demands of a commercial apparatus, the cost was a more complete identification of the producer with that apparatus. Installation art ceded what subversive potential it had possessed to the degree that it has lately become the main attraction in the venues of art tourism for the wealthy

Ce phénomène s'est produit aussi bien pour l'art de l'élite que dans l'art populaire. Quand Jean Michel Basquiat et Keith Haring incarnent l'entrée de l'art dans le « star système » ou le succès commercial, les graffs américains s'érigent aussi en succès commerciaux tapageurs en instance de légitimation par la force capitaliste. Mais, de ses débuts de rebelle de genre street art, les artistes européens conservent une permanente propension à la mise en image de mots d'ordre idéologiques, caractéristiques de l'œuvre d'art qui reflète une époque où les idéaux sont réduits à l'état de stéréotypes à seule vocation commerciale et représentent les problèmes sociaux. Les street artistes exigent leur autonomie dans l'expression d'idées militantes.

En 2013, Banksy exploite ce problème, alors que ses œuvres d'art étaient déjà vendues cher, en mettant en vente une sérigraphie originale pour seulement 60 dollars au cours de son projet à New York. Les œuvres de Banksy sont très recherchées : ainsi des murs de plusieurs tonnes ont été démontés, en Angleterre comme en Palestine, pour être présentés à la foire Art Basel 2012 de Miami, au grand dam de l'artiste qui s'insurge contre de telles pratiques. Il souligne que ses œuvres prennent tout leur sens dans leur contexte d'origine, et qu'elles s'adressent à ceux qui vivent dans les lieux où elles ont été réalisées. Mais rien n'arrête cette tendance inflationniste, et les institutions dédiées à l'art contemporain ont élargi leur programmation : en 2008 le Tate Modern à Londres invite pour la première fois en Angleterre, dans un lieu officiel, six artistes à s'exprimer sur sa façade monumentale : l'Italien Blu, les Brésiliens Nunca et Os Gêmeos, le collectif américain Fail de New York, JR de Paris et Six art de Barcelona sont de la partie.

En 2009, Banksy investit à son tour le *Bristol Museum*, juste avant que la dixième Biennale d'art contemporain de Lyon ne propose à l'artiste américain de la première heure, Barry McGee, de faire une démonstration de ses talents dans une immense salle, en plus de son tag TWIST à l'extérieur du bâtiment. Une idée reprise par le *Berkeley Art Museum* en Californie qui, à l'automne 2012, propose une rétrospective de l'artiste. Le *MoCA* de Los Angeles, quant à lui, réalise *Art in the Streets* en 2011, la plus grande exposition jamais dédiée à la discipline,

and well-placed, from Documenta to Biennale to SoHo and points between.” Voir Harrison, *Essays on Art and Language*, Oxford : Blackwell, 1991, pp. 45-46 ; « The cultural logic of the late Capitalist Museum », *October*, 54, Fall, 1990, pp. 3-17, cité par Thomas Crow, *Ibid.*, p. 82.

en offrant 3500 mètres carrés aux artistes et à l'histoire du mouvement. Le street art s'est donc dissout dans l'art contemporain²⁹⁰.

Banksy utilise souvent l'espace urbain pour faire passer des messages explicitement politiques. en 2012, alors que la capitale britannique est saturée de slogans et d'affiches faisant la promotion des jeux olympiques, il recouvre les murs londoniens de pochoirs qui en révèlent la face sombre, bien éloignée des valeurs olympiques²⁹¹. Les interventions de Banksy ont pour but de nous interroger sur l'espace urbain lui-même : comme exemple, l'installation *Monopoly* (fig. 290) par Banksy devant la cathédrale Saint-Paul à Londres.

Ce mouvement artistique ne renverse pas seulement la frontière entre l'art élitiste et la culture populaire, il fit beaucoup plus car il créa l'intérêt du public. En effet, l'artiste moderne a toujours essayé de renverser la classe bourgeoise et le système passé, ou des droits acquis par diverses stratégies en mélangeant ces deux champs, sans pour autant comprendre la culture populaire, n'en exploitant que la forme, approche critiquée par les artistes qui ont suivi. Ceux-là, malgré l'exploitation de techniques issues de l'art populaire, recherchaient sans cesse l'aval et l'intégration institutionnels. Ce phénomène s'est répété, produisant de nouveaux supports ou techniques. À l'heure actuelle, dans le cadre de la culture populaire ou dans la sous-culture, le geste rebelle des artistes de l'underground démontre un caractère militant sur le système artistique et l'institution sociale, dans lequel ils réfléchissent sur eux-mêmes et sur leur commercialisation. Ce mouvement artistique efface donc la référence sociale comme l'idée d'un enjeu social du musée, de la collection, l'idée d'un enjeu politique de l'art, l'idée d'engagement, l'idée du sérieux de cette activité, l'idée du jeu simple, ou les notions d'autorité et d'autonomie.

Les street artistes cultivent une esthétique du défi, au cours d'actions et de gestuelles provocantes. Ces pratiques, considérées d'abord comme de simples actes de vandalisme, intéressèrent ensuite certains artistes qui y virent un nouvel espace d'expression, ainsi qu'une

²⁹⁰ Depuis une dizaine d'années le street art a intégré les galeries d'art, musées, et collections d'amateurs d'art. Mais comment une pratique qui a pris sa source dans la rue, en opposition avec les circuits classiques de l'art, a-t-elle aussi rapidement acquis le statut d'art contemporain? Pour s'en convaincre, il suffit de voir qu'à Sao Paulo, alors qu'en 2008 une cinquantaine de *pichadores* envahissaient littéralement la Biennale d'art contemporain pour protester contre la commercialisation de l'art, deux biennales furent ensuite consacrées aux street art en 2009 et 2010 : la Street Art Biennale et la Graffiti Fine Art Biennale.

²⁹¹ Nicolas Martin et Eloi Rousseau, *Art et Politique*, op.cit., pp. 78-79.

transgression nouvelle. Le caractère underground et subversif a certainement attiré de nombreux jeunes artistes en recherche de nouveauté, d'émotion forte et d'engagement.

Le street art prend sa source dans la transgression de l'interdit de s'approprier un lieu public. C'est pourquoi il est l'un des arts les plus politiques en soi. Il implique tout d'abord une prise de risque, un acte qui engage la personne. Les dangers sont bien réels : représentants de la loi et transgression artistique de la loi prenant ici un sens radicalement différent que lorsqu'ils ne consistent qu'à transgresser les lois internes de l'art comme règles, académisme, marché, ou autre, mais aussi dangers encourus par les artistes qui prennent le risque d'aller placer leurs œuvres dans des endroits hauts perchés, dangers des espaces urbains hostiles à l'homme. Ensuite, il intervient directement sur l'espace public, lié au vivre-ensemble, donc au politique. Il génère spontanément des images qui viennent contrebalancer les images officielles, légales et protégées que sont la publicité, les enseignes commerciales, et les panneaux de signalisation. Ici, le street art rejoint parfois l'« activisme », même si aucune de ces deux pratiques ne recouvre totalement l'autre. Enfin, en raison de son illégalité même, le street art est un art éphémère : les œuvres sont offertes à la ville et à ses habitants : ceux-ci en disposent comme ils le souhaitent – souvent, ils les détruisent.

L'arrivée d'internet et sa capacité d'archivage et de communication a changé la donne dans le monde du street art. Les années 2000 auront vu l'explosion de cet art jeune et plein d'énergie. Les artistes ont pu se rencontrer, voir les œuvres des uns et des autres, affiner leurs pratiques, et recevoir une publicité qui encouragea de nouveaux artistes à créer dans la rue. Cette effervescence liée au besoin de plus en plus fort de contrecarrer l'une des caractéristiques essentielles de cette pratique, sa très courte durée de vie, a permis au marché de l'art de se rapprocher du street art.

Le street art est d'ailleurs couvert aujourd'hui par de nombreux magazines, articles, livres, études en tout genre. Les galeries de street art se sont multipliées, les collectionneurs connaissent le mouvement, et nombreux sont les street artistes qui sont cotés sur le marché de l'art. Le street art s'institutionnalise donc perceptiblement. Et le mouvement voit apparaître certains débats. Les graffeurs d'avant la médiatisation sont divisés entre ceux qui en ont profité et dont les œuvres font maintenant partie du marché de l'art et ceux qui veulent rester fidèles à l'esprit des débuts et demeurer à l'écart des circuits institutionnels. Dans le processus de commercialisation de l'art, il se fait réclame de la qualité d'artiste, de galeriste, et de conservateur. Dans de nombreux cas, les graffeurs transforment et développent leurs styles artistiques en utilisant encore la peinture à la bombe aérosol, mais abordent aussi les divers

problèmes de nos sociétés. Par le biais d'une rencontre des artistes-graffeurs, le street art se diversifie lui aussi, mais son caractère essentiel est toujours l'aspect rebelle dans la rue en s'appuyant sur les sources essentielles du graffiti traditionnel. En même temps, le street art participe à des projets divers et les expositions respectent l'autonomie des artistes.

En outre, dans la rue, l'œuvre d'art ne propose pas un message de propagande politique, mais il se doit de représenter un message critique sur notre société. Car, dans un monde saturé de messages visuels, l'engagement politique est en général source de méfiance envers la séduction des images qui souvent travestissent la réalité. Des artistes cherchent à créer de véritables outils militants, qu'ils mettent à la disposition des mouvements sociaux pour mettre en scène leurs idées.

Enfin, le street art s'intègre aux pratiques de l'art contemporain. En tant que pratique jeune, il constitue une nouveauté : un paramètre toujours vendeur. Son implication dans l'espace public le rapproche des happenings et installations dont raffolent les artistes contemporains, avec en prime une prise de risque et un engagement politique qui lui donnent un caractère subversif que recherchent les artistes, parfois même désespérément. Graveurs, dessinateurs, étudiants des académies des Beaux-arts et autres prétendants de tout acabit s'intéressent au street art et aux possibilités que son caractère subversif offrait. Celui-ci fut exploité bien au-delà du graffiti. Les œuvres des artistes contemporains gagnèrent en variété dès qu'ils acceptèrent en leur sein l'idée de vandalisme.

Pourtant, la durée de vie des œuvres du street art et la gratuité de ce dernier auraient pu gêner son intégration, sinon à l'art contemporain, du moins au marché de l'art. En prenant le parti de conserver ce qui est éphémère, les galeries, musées et collectionneurs ont pu donner une valeur commerciale aux œuvres. Avec le processus de légitimation qui accompagne nécessairement la conservation et la circulation des œuvres, la marginalité de cette pratique s'amenuise, et par conséquent, son potentiel subversif, ainsi que la prise de risque qu'elle impliquait à l'origine. Ironiquement le street art est pris dans le problème récurrent de la transgression devenue norme d'où un phénomène typique de surenchère, éternelle recherche d'originalité liée à l'envie de marquer un grand coup.

Nous pouvons dire que le street art se retrouve aujourd'hui dans une position conflictuelle et contradictoire : entre institutionnalisation et résistance, les praticiens sont amenés à choisir leur voie et à se réinventer. Alors que le street art se fait rattraper par l'institutionnalisation et le marché de l'art, il lui faudra utiliser toutes ses ressources pour se renouveler ou trouver un nouveau moyen de se jouer de ceux qu'il semble désigner comme ses ennemis. Cela donnera

peut-être naissance à un nouvel artiste majeur, tandis que les pratiques amateurs vont se répandre et se dépolitiser, jusqu'à ce qu'une nouvelle nécessité politique réinvestisse la pratique et la transforme.

Conclusion

Après le cubisme, l'abstraction, les avant-gardes, le pop art, le minimalisme, l'art brut, les happenings, les installations, etc., nous pouvions penser que le monde de l'art serait blasé par cette succession de « frénésie » du nouveau depuis les avant-gardes modernes et leurs descendances, qui ont généralement contribué à l'effrangement des arts, aux mélanges et aux hybridations des pratiques et des matériaux²⁹². En même temps, ils ont cherché à rompre avec les canons académiques et les valeurs artistiques traditionnelles, en réfléchissant aux querelles sociales contemporaines. De nos jours, l'art contemporain a souvent exercé une fonction critique ou sociale. Nombre d'œuvres d'art expriment des spéculations philosophiques et esthétiques, apparues dans un contexte de crise de l'art contemporain, et ont notamment tenté d'y répondre en suggérant de nouveaux paradigmes.

L'essor de « nouveauté » de l'art expérimental, de la pratique artistique ou de la perspective critique de l'époque envers le système académique, semble marqué du sceau de la rébellion. Nous avons discerné une appréciation positif/négatif de l'art expérimental depuis l'art moderne, plutôt que de chercher à savoir pourquoi il prend des formes de plus en plus extrêmes. L'exploration des nouvelles formes n'est pas la simple application de techniques nouvelles ni la seule préoccupation de revendication d'une identité, mais elle consiste en l'effort des artistes qui déploient un nouveau langage artistique pour représenter leur époque. Ces actions artistiques prennent souvent la forme d'une « Résistance » à l'art moderne, malgré les critiques de divers scientifiques, et elles ont été la cause du développement des différentes variétés d'art critique et d'expression libre. Cependant des problèmes ont survécu quand ces actions inédites sont devenues des objets commerciaux, le fruit d'une technique expérimentale excessive, ou encore un art politisé servant de propagande, et quand elles se sont fixées aux deux extrêmes de la forme et du contenu de l'art. Mode d'expression par trop intellectuel et hermétique, malgré le fait qu'il se soit mêlé à la culture populaire ou au mass-média, il s'éloigne du public. L'espace du musée d'art contemporain a, pour de nombreux artistes, eu comme effet un raidissement et la réapparition d'une « aura » autour de l'œuvre d'art, par un phénomène de « starisation ». La culture bourgeoise, considérée comme élitiste dans les années 60 et 70 par la contre-culture contestataire, a laissé place à un système qui

²⁹² Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, op.cit., pp. 14-20.

offre à tous, en principe, des possibilités considérables d'accès à l'art, au divertissement et à la culture. Mais certains artistes d'avant-garde ont continuellement été, à l'inverse, vilipendés par ladite élite, comme étant trop intellectuels ou abscons.

Le développement du marché de l'art réduit l'artiste rebelle pour le soumettre et l'adapter aux exigences commerciales et au goût bourgeois. À l'inverse de l'art de l'élite, dans les lieux de la culture populaire, les médias de masse utilisent et imitent les caractères de l'art, sans compréhension de son essence. Ces médias pénètrent la sphère artistique par l'« industrie culturelle ». Le capitalisme profite au développement du système de l'art et de l'esprit expérimental de l'artiste, mais a également pour effet de rendre floue la frontière entre l'artiste véritable et l'artiste simulé.

Ce débat sur l'art contemporain est rapidement apparu symptomatique d'une véritable distorsion entre la légitimation institutionnelle dont il bénéficie et sa reconnaissance publique plutôt relative. Depuis le début des années 1980, l'un des divers phénomènes artistiques contemporains, le graffiti, se rebelle constamment, tout en évoluant entre le monde de l'art, les experts de l'art contemporain et des activités publiques. La situation artistique de la France révèle bien les querelles de l'art contemporain. Nous avons donc retracé la longue histoire du graffiti, l'acquisition de sa place dans l'art contemporain, et les querelles esthétiques de la sphère artistique. L'art français s'est beaucoup essayé à ce style artistique, excellent mode de représentation de son esprit rebelle envers la société. Aujourd'hui, au-delà d'un certain art contemporain qui obéit à la combinaison des nouvelles techniques, des médias, du marché de masse ou de l'art, du système capitaliste, cette étude sur le mouvement du street art a adopté une position critique vis-à-vis d'un autre courant de l'art contemporain. Ce mouvement artistique est en résistance permanente pour assurer l'avenir de l'art, et pour renouveler les querelles esthétiques du passé.

Ce mouvement du street art est-il né dans la culture du graffiti ? Pourquoi ce mouvement crée-t-il la polémique au sein de l'art contemporain ? Est-il un mouvement d'art rebelle au même titre l'avant-garde ? Le graffiti peut-il représenter l'essence de l'art ? Avec le graffiti, nous avons approché un champ marginal de l'art. Les sociologues, les psychologues et les artistes ont porté une attention particulière aux inscriptions des murs de prisons, de latrines, de métros et autres lieux publics, comme fondement unique de leur valeur individuelle et de l'énergie sociale, à la fois créatrice et destructrice. Nous avons approfondi certaines questions : pourquoi et comment les graffitis ont acquis la valeur artistique ? Comment ont-ils pris une place importante dans l'histoire de l'art ? Dans la société contemporaine ou la société

capitaliste, comment se déroule ce mouvement, le street art, en défiant la société dans une relation avec les autres mouvements de l'art contemporain ? Comment peuvent-ils maintenir leur caractère rebelle et leur autonomie dans l'industrie culturelle ? La hiérarchie des genres et des artistes n'était que la transposition de la division entre noblesse et nature de la société, bien qu'elle existe dans l'art moderne et bon nombre de mouvements d'art contemporain. Mais le street art entre dans les querelles de l'art contemporain. En même temps nous observons d'autres fonctions artistiques dans la société de consommation ou le monde de l'art commercial : la moralité et le rôle social.

Les graffitis apparaissent généralement comme un témoignage, un reflet de l'époque, bien que tous les graffitis anciens ne fassent pas nécessairement référence à des événements historiques. Nous avons distingué le graffiti intellectuel ou conscient de l'événement historique ou social et le graffiti témoignant du quotidien ou archéologique. En pratique, les chercheurs, tel Raphaël Garucci, ont commencé à classer les graffitis, puis d'autres théoriciens, comme Restif de la Bretonne ou Champfleury ont commencé à spéculer sur les liens entre ces marques incultes et les principes du grand art.

Nous avons par ailleurs étudié la fonction sociale et le caractère de résistance du graffiti, les traces qu'il a laissées des événements historiques, sa valeur artistique avec comme support la sous-culture, et sa fonction actuelle qui se reflète par le biais de stratégies telles que la caricature, une relation des mots à l'image, et une fonction de résistance. En remarquant que le caractère du graffiti est souvent satirique ou caricatural, il peut relever parfois de l'art visuel, parfois de la littérature ou encore de l'humour. L'acteur du graffiti se livre à une pratique artistique alors même qu'il commet un acte vandale.

Le graffiti s'est présenté comme une expression libre, un acte résistant, ou intellectuel. Il fournit également à l'imaginaire artistique les sources indispensables aux notions de beauté et d'éthique et bouleversent les limites de la pensée dualiste concernant l'art de l'« élite » et la culture des « sauvages »²⁹³. Les artistes modernes l'ont souvent exploité dans leurs tableaux afin de présenter une nouvelle technique, percevant que le graffiti est un acte rebelle et possède une fonction sociale. Nous avons mentionné que les artistes commencent à conquérir leur autonomie et à s'affranchir des autorités traditionnelles au XIX^e siècle. Les artistes modernes se retrouvent dans les formes du graffiti ou dans l'acte lui-même qui

²⁹³ Le graffiti n'était pas un genre d'art, mais un signe de la culture sauvage ou vandale. L'étude du graffiti est traditionnellement traitée par les archéologues, mais Garrucci a commencé à s'intéresser à sa forme artistique et à sa valeur esthétique dans son ouvrage *Pompéi graffiti*. Voir Raphaël Garrucci, *Pompéi graffiti*, op. cit.

correspond souvent à une caricature ou à un message politique ou satirique. *Voulez-vous aller faire vos ordures plus loin, Polisson !* (1883) (fig. 9, voir la première partie) a parfaitement étayé ce propos.

Une nouvelle figure s'impose alors : celle de l'artiste rebelle et insoumis, qui revendique sa liberté d'individu face aux contraintes exercées par la société, à la recherche de l'art populaire dans l'art moderne et des graffitis. L'art contribuait au pouvoir, acceptant la domination de l'autorité. Mais certains artistes ont continuellement essayé de détruire le monde de l'art traditionnel, la culture ou le pouvoir préexistants, ou la frontière des genres en utilisant et multipliant les formes nouvelles. Ces activités des artistes se renouvellent depuis le 19^e siècle. Il s'agit surtout de l'histoire longue du système à double niveau entre modernisme/art populaire ou art élite/culture de masse, dont les frontières se sont effondrées quand l'art réfléchit la perspective critique et le geste rebelle des genres à travers leur combinaison avec des mass-médias et quand les genres ont éclatent au sein de leur médiatisation de masse. Toutefois, ces divisions ont été traitées de manières très différentes.

Le développement de l'industrie culturelle a donc favorisé la divulgation des œuvres, collages, photomontages, tableaux, sculptures au détriment des textes, manifestes, ou recueils. Cette tendance évidente vise à récupérer les « images » visuelles qui doivent être dociles en les coupant de la pensée et du moment idéologique qui les voient éclore. Cette attitude a pour effet d'infléchir entièrement la fabrication des histoires de l'art moderne, données comme une succession de reproductions, mémorisées, fétichisées sans connaissance de la pensée des artistes²⁹⁴. Paul Eluard, dans « Physique de la poésie », précise : « À partir de Picasso, les murs s'écroulent. La peinture ne renonce pas plus à sa réalité qu'à la réalité du monde. Il est devant un poème comme le poète devant un tableau »²⁹⁵. Quel a été l'intérêt des littéraires français pour la rue en tant que source d'inspiration poétique ou pour l'écriture ? Nous proposons ici d'expliquer comment les artistes, ainsi que les littéraires, cherchent à montrer la rue autant qu'à la faire « parler ». Ce regard sur la rue, Paris, des littéraires français, devient la base esthétique de la rue française²⁹⁶.

²⁹⁴ Marc Dachy, « The 27 senses of Kurt Schwitters of Hot to become an unpredictable violet (and flower in the dark) », B. Buchloh (éd.), *L'Écrit et l'Art II*, Villeurbanne : Le Nouveau Musée/Institut d'art contemporain et la Faculté d'Anthropologie et de Sociologie de l'Université Lumière Lyon 2, 1996, pp. 129-130.

²⁹⁵ Voir, Paul Eluard, « Physique de la poésie », *Minotaure*, n. 6, hiver, 1935, cité par Nibert Bandier, « Les mots gagnent : À l'origine de l'art surréaliste était l'écrit », *Ibid.*, p. 16.

²⁹⁶ Les écrits d'Yves-Alain Bois, de Pierre Daix et de Rosalind Krauss, analysent les méthodes de la linguistique structurale et de la sémiologie dans le cubisme du domaine du visuel. Ils partent de la proclamation par Cézanne et par le Cubisme d'une phénoménologie pure de la vision, dont ils montrent l'évolution vers une conception du

Par ailleurs, la rue a souvent été utilisée comme instrument de propagande, c'est-à-dire un moyen de diffuser un message au plus grand nombre en s'appuyant sur la puissance de suggestion des images et l'efficacité du graphisme. Aux images visuelles de propagande associées aux tentatives d'endoctrinement et de manipulation de l'opinion qui sont celles des régimes totalitaires, s'ajoutent aussi plus largement toutes les techniques de communication qui visent à propager des idées politiques, sans être forcément synonymes de mensonge et de désinformation. D'autres s'engagent en critiquant d'une manière qui n'est ni l'action politique, ni l'outil traditionnel de l'action politique, à savoir l'art au service de la politique ou la politique au service de l'art.

Comment les activités de certains sortent-elles du domaine de l'art quand elles sont dans la rue ? Le graffiti possède-t-il de façon inhérente certaines particularités artistiques ? Pour répondre à ces questions, nous nous sommes penchés sur son aspect plastique, mais également sur son expression politique ou critique des événements de l'histoire, dans sa représentation de la société. En reflétant la fonction sociale et le style formel de la relation entre la caricature et le graffiti, nous avons étudié la description qui en a été faite dans la littérature française et le travail d'Apollinaire. Certains artistes modernes comme Jean Dubuffet, Joan Miró ou Cy Tombly, ont utilisé le graffiti dans leurs tableaux dans un but d'innovation esthétique, et Brassaï, à l'inverse, par l'intérêt pour la forme primitive. Asger Jorn a abordé et développé tous les problèmes qui nous intéressaient : la perspective critique sur la culture populaire, le rôle de l'artiste ou la fonction de l'art dans le système de l'art ou la société, l'étude du graffiti dans l'histoire de l'art, etc. Cela nous a permis de montrer comment le graffiti se développe et se place comme mouvement artistique, relativisant ainsi les inquiétudes d'Adorno concernant la culture de masse ou l'art dans l'industrie culturelle ou le risque d'affiliation politique mentionné par Asger Jorn²⁹⁷.

Nous avons consacré un espace important à l'étude d'Asger Jorn. Pour lui, l'intérêt pour la culture populaire est la véritable relation entre l'art et la vie, et l'art actif dans la société de consommation. Les œuvres de son exposition *Modifications* se rapprochent des traits

sens et de l'expérience perceptive plus complexe, qui reconnaît l'interdépendance de la dimension sémiologique dans la représentation visuelle. Mais les modèles du collage cubiste ne sont-ils qu'un jeu visuel ? D'autres théoriciens, que nous avons été cités, analysent le langage dans le cubisme en le considérant comme une trace référentielle qui indique à quel point l'imagerie cubiste et ses citations de textes sont intimement mêlées aux représentations de la culture de masse, à la politique et à l'idéologie. Cité par B. Buchloh (éd.), *Langage et Modernité*, op. cit., p. 10.

²⁹⁷ Sous la direction d'Asger Jorn, *Signes gravés sur les églises de l'Eure et du Calvados*, op.cit., p. 255.

artistiques des street artistes. « Vive la peinture », « image détournée », cette manière du détournement était facile à comprendre comme stratégie critique, en parallèle, aux tactiques de collage ou de photomontage de Dada et du Surréalisme, puis de la pratique de l'art situationniste. Cependant, ce point suivant a été ignoré par les critiques, lorsqu'il a été appliqué à l'œuvre de Jorn, comme dans *l'avant-garde ne se rend pas* (1962) (fig. 45, voir dans deuxième partie). Ces perspectives d'Asger Jorn montrent que nous avons proposé une analyse au carrefour de Thomas Crow, Theodor W. Adorno et Hal Foster, ainsi que des problèmes posés par la culture commerciale.

Face à une préoccupation grandissante quant aux préoccupations superficielles des médias de masse ou de la culture populaire, à l'éloge aveugle de la « nouveauté » offerte par les artistes modernes ou contemporains, ou face à l'appropriation de ces œuvres par le monde commercial, le street art est devenu un enjeu polémique. Cependant les street artistes pratiquent une forme d'acte rebelle en renouvelant constamment leur défiance envers le monde de l'art contemporain et en présentant les querelles de leur société. L'attitude critique de Jorn pour la culture populaire et l'art est donc liée aux graffitis qui ne correspondent pas à des actes de vandalisme : « Le risque est grand, mais nous devons le prendre : il est la chance d'un renouvellement »²⁹⁸.

Jorn a considéré l'acte vandale du graffiti comme un moyen positif d'inscrire de nouvelles valeurs ou significations. Nous avons vu que dans la création de graffiti, souvent le fait d'une répétition régulière de gestes identiques donne à l'acte son caractère rebelle et artistique. Le graffiti et l'art se sont harmonisés, tout comme les stratégies artistiques visant à critiquer notre société de consommation tant redoutée par Adorno. Son objectif n'est pas simplement le développement formel comme les artistes modernes, le regard du graffiti révèle une valeur artistique ou un acte rebelle comme avec l'avant-garde.

Nous avons établi l'expression critique ou intellectuelle des graffitis anonymes. Ils véhiculent un discours social et une conscience rebelle. Les slogans, les affiches, les tracts-poèmes d'intellectuels anonymes et les éléments cyniques dans le sens classique présents dans tout l'art situationniste de l'époque 68, sont également typiques des graffitis qui fleurissent sur les murs des universités et recouvrent les affiches publicitaires, dans les rues. Ces graffitis, qui, à ce moment-là, ne sont pas encore considérés comme de l'art, sont issus des programmes des situationnistes et définis par eux comme la meilleure méthode de « détournement » du

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 104.

texte et de l'image : « L'art, c'est de la merde »²⁹⁹. Mais les graffitis qui abondent en 1968 et au cours des années suivantes, atteignent un rare niveau d'agressivité.

Depuis les années 1960, de nombreux artistes de la rue, et tout particulièrement d'avant-garde se sont opposés au pouvoir dominant, à l'autorité, au jugement préconçu de la pensée académique. Ils leur opposent une contre-propagande ou une idéologie orientée. Ainsi, ils peuvent encore devenir des propagandistes de mouvements contestataires, en mettant en scène leurs luttes et leurs manifestations ou en leur donnant une visibilité médiatique par des slogans et des images chocs. L'art urbain a attribué diverses innovations à l'œuvre d'art de l'éphémère, la contiguïté avec public, l'expression libre, le changement du monde de l'art. Des artistes d'avant-garde ont voulu élargir le champ d'action de l'art et en faire un moyen de « changer la vie ». Leur objectif est de mener une révolution qui bouleverse non seulement les structures sociales existantes, mais aussi nos structures mentales les plus profondes. Leurs expériences ont tracé la voie pour un nouveau rôle politique de l'art ou de l'art engagé : non plus seulement une fonction de propagande ou de communication visuelle, mais aussi celle d'un agent perturbateur qui remet en cause les normes et les conventions, les identités imposées par la société.

Impulsé par l'esprit rebelle de l'avant-garde française, l'intérêt des artistes modernes pour la culture populaire ou l'utilisation stratégique des artistes contemporains par le mass-média, a progressivement détruit les frontières de genre de l'art. Ces travaux étaient liés à l'utilisation des nouvelles technologies, autant qu'au mélange des genres, des matériaux, qu'à l'exploration de l'expérimentation de nouveaux champs artistiques. Adorno a assisté à la découverte d'une « nouveauté » dans l'art qui doit être considérée eu égard à divers éléments du siècle présentés par l'avant-garde³⁰⁰. Ce climat artistique s'est orienté dans deux directions : légèreté et sérieux intellectuel. Il faut bien remarquer que la perspective d'Adorno quant à l'essence de l'œuvre d'art dans l'industrie culturelle, s'est basée sur le fait qu'il existe, selon lui, une certaine noblesse de l'art, seule capable de donner une perspective critique de la société. C'est un problème que chaque genre rencontre dans l'industrie culturelle. Ainsi, la culture populaire peut paraître imiter l'Art, mais celui-ci est dans la même situation, car il est en quête d'une bohème qu'il simule pour donner l'impression d'un caractère rebelle. Il est important de respecter les valeurs essentielles de l'art telles que l'autonomie, la vérité, la

²⁹⁹ Jean-Paul Ameline (éd.), *Face à l'histoire 1933-1996 : L'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris : Flammarion, Centre Georges Pompidou, du 19 décembre 1996 au 7 avril 1997, p. 356.

³⁰⁰ Voir Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, op.cit.

perspective critique, le rôle éthique. Quand l'art se transforme et imite une attitude critique avec pour seul dessein sa commercialisation, sa substance véritable et sa valeur artistique disparaissent. L'art n'est pas libre des discours socioculturels et politiques de la société. Mais puisque dans ces travaux figurent tout de même les effets des conditions sociales et historiques actuelles, ils sont les seuls à même d'apprécier la justesse et l'exactitude de ces œuvres. Sa critique sur l'art est immédiatement une critique sociale, et même la seule vraie critique sociale possible dans l'état du monde contemporain³⁰¹.

Nous avons entrepris de clarifier la question de l'art élite et de la culture populaire, de l'acte critique de l'artiste et d'un rôle de l'art, en nous penchant sur la relation du mélange des genres et surtout des relations entre art et graffiti. Or, cette relation a souvent son histoire, maintes fois répétée dans le parcours individuel de tout artiste depuis le 19^e siècle. En ce sens, cette stratégie artistique ne présente que de manière superficielle les expérimentations de l'art moderne ou de l'avant-garde, mais démontre inévitablement l'approche socio-critique énoncée dans les théories de Thomas Crow et Theodor W. Adorno.

Thomas Crow, remarquant aussi le point de vue de T. J. Clark³⁰², a ajouté la perspective de T. W. Adorno sur la question de la relation entre l'art élite et populaire, le rôle critique de l'œuvre d'art ou d'avant-garde. Adorno avait l'intention de contester l'aspect « progressiste » du jazz et de révéler son caractère conformiste à la société de consommation, ou le fait que le jazz se soumette au cadre de la modernité contemporaine, en particulier dans ses tendances constructivistes. C'est-à-dire, pour Adorno, le jazz et l'expérience collective de la culture de

³⁰¹ Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des œuvres : De la production à l'interprétation*, Paris : Armand Colin, 2007, p. 20.

³⁰² Sujet « Courbet et le Réalisme » dans l'étude sur l'art des XIX^e et XX^e siècle par Linda Nochlin, qui s'offrait la possibilité d'aborder les questions du contenu, de la forme, et, surtout, celle de leur problématique rapport à l'histoire politique française autour de la révolution de 1848. L'article de Meyer Schapiro, « Courbet and Popular Imagery », présente également un rôle crucial. Schapiro y démontre que dans ces incontournables monuments du réalisme que sont *L'Enterrement à Ornans* et *Les Paysans de Flagey*, l'originalité stylistique de Courbet est immensément redevable à l'influence de l'imagerie populaire, elle-même toute entière prise dans l'ensemble des innovations culturelles associées à la révolution de 1848

Ces différents modèles révisionnistes ont beaucoup à offrir, comparé au modèle formaliste assez restrictif qui prévalait dans l'histoire de l'art traditionnelle, et nous nous sommes servis de tous, notamment de celui de l'histoire de l'art sociale qui approche l'iconographie d'Erwin Panofsky à la manière critique. Ainsi, à partir du moment où l'histoire sociale de l'art accepte comme si la chose allait d'elle-même que son discours se développe autour de la liste des « Grands artistes », elle esquivait la question cruciale du domaine de la culture de masse. Linda Nochlin, *Les politiques de la vision: art, société et politique au XIX^e siècle*, trad. Oristelle Bonis, Paris : Jacqueline Chambon, 1989, pp. 5-21 ; Meyer Schapiro, « Courbet and Popular Imagery: An Essay on Realism and Naïveté », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 4, pp. 164-191 ; T. J. Clark, *Une image du peuple : Gustave Courbet et la révolution de 1848*, trad. Anne-Marie Bony et Françoise Jaouën, Dijon : les presses du réel, 2007.

masse représentent le retour d'une vie rituelle en accord avec les exigences du capitalisme. Cette musique se range du côté de l'appareil de marché dominant quand il le fait dans des postures de plaisir et de loisirs. Thomas Crow introduit ce débat.

« Adorno choisit le jazz pour faire exposer cette évolution historique dans le domaine de la musique ; mais c'est une erreur de dire qu'il la rejette. En fait, il la traite avec le même sérieux et la même attention qu'il étend de la tradition du grand art à la musique. La contradiction sociale que les joueurs et le public de jazz résolvent magiquement n'est pas résolue dans la musique elle-même : le jazz est une configuration de contraires, de virtuosité de musique de Salon et de discipline par trop militaire, qui restent détenues en contradiction et sont donc appréhendables en tant que tel : « si le jazz était vraiment écouté, il perdrait son pouvoir. Ensuite, les gens ne s'identifieraient plus à lui, mais l'identifierait lui » [...] »³⁰³.

Thomas Crow est en désaccord avec la vue indifférenciée d'Adorno sur la culture de masse, mais nous avons souligné certaines idées d'Adorno sur l'œuvre d'art qui pourraient se révéler être son argument central. Il a critiqué le jazz commercial, celui-là même qui adapte sa forme dans un objectif de commercialisation. Nous avons indiqué qu'Adorno a clairement exprimé sa vision négative de la culture de masse par l'industrie culturelle, mais il ne l'a pas pour autant méprisée. Il a voulu critiquer des produits qui ne correspondent pas à sa perception de l'essence de l'art, et cela se révèle être l'argument central de son ouvrage *Théorie esthétique*. Nous notons qu'Adorno n'a pas étudié les pratiques résistantes ou libres de la culture de masse, il a simplement mentionné son pouvoir rebelle, son insubordination, son autonomie et sa révolte envers la société de consommation du capitalisme, tout comme l'avant-garde l'avait fait avec le système bourgeois.

À la base de la perspective de Thomas Crow et de la réinterprétation de la théorie d'Adorno, nous avons montré comment le street art s'implique, et assume sa place en tant qu'art marginal, dans le système de l'art, et de quelle manière son activité offre une lecture

³⁰³ « Adorno chooses jazz to stand for this historical development in the realm of music; but it is a mistake to say that he dismisses it. In fact, he treats it with the same seriousness and attention that he extends to music from the high-art tradition. The social contradiction which the players and audience of jazz magically resolve is not resolved in the music itself: jazz is a configuration of opposites, of Salon-music virtuosity and military regimentation, which remain held in contradiction and are therefore apprehendable as such: "if jazz were really listened to, it would lose its power. Then people would no longer identify with it, but identify it itself." [...] » Thomas Crow, « Modernism and Mass Culture », Benjamin H.D. Buchloh (éd.), *Modernism and Modernity*, op.cit., p. 262.

critique au public ; quant à la culture périphérique, et tout particulièrement les graffitis, devenue art, elle aborde certaines querelles esthétiques contemporaines en posant des questions décisives sur les éléments de l'œuvre d'art, l'idéologie par la force contemporaine du marché de l'art, la valeur éthique de l'artiste dans la société capitaliste ; il peut devenir l'art critique d'aujourd'hui ; sa tâche est d'en refixer le sens critique ou social en cherchant à préciser comment, au sein d'une situation historique précise, s'est élaborée l'idée d'un esprit français d'avant-garde, qui n'est pas l'histoire du mouvement d'avant-garde, mais le caractère rebelle de son geste, l'expression littéraire par l'image, et son idée innovante et donc d'avant-garde.

À l'instar de la publicité commerciale et des projets d'art public, le street art délivre dans l'espace public un certain nombre de messages. Ceux-ci n'encouragent cependant pas la consommation mais l'expression personnelle, la curiosité et la liberté de pensée. En considérant la perspective de la théorie d'Adorno, nous avons insisté sur la forme, le contenu et la fonction de l'œuvre d'art des street artistes, en relation avec leur contexte historique. En prenant des exemples pertinents, comme Gérard Zlotykamien ou Ernest Pignon-Ernest, nous sommes orientés dans la direction du street art dans l'art contemporain.

Le street art, ce n'est pas non plus un parti révolutionnaire contre le modèle traditionnel, même s'il accorde une grande place à la critique de la culture, en entendant par ce terme l'ensemble des instruments artistiques ou conceptuels par lesquels une société se présente et présente ses objectifs. La transformation révolutionnaire de la vie quotidienne, qui n'est pas réservée à un vague avenir mais placée immédiatement devant nous par le développement du capitalisme et ses exigences, l'autre terme de l'alternative étant le renforcement de l'esclavage moderne ; cette transformation marquera la fin de toute expression artistique unilatérale et stockée sous forme de marchandise, en même temps que la fin de toute politique spécialisée.

Dans les années 1970, les graffitis est davantage traité comme moyen de résistance sociale, offrant une vue particulière de conditions politiques contemporaines. Nous savons aussi que le graffiti n'est pas un phénomène unique, mais le produit d'une diversité de sous-cultures et qu'il possède sa propre histoire en ce qui concerne le style et le contenu. Le geste comme « *J'y étais* » de Tel Restif de la Bretonne dans *Mes inscriptions*³⁰⁴ présente le graffiti moderne « *Kilory here is* ». Dans le monde moderne, ce geste se distingue de l'activité du tag et de l'acte du street artiste. Ces deux styles de graffiti présentaient un esprit rebelle, mais de

³⁰⁴ Voir Nicolas Restif de la Bretonne, *Mes inscriptions, journal intime (1780-1787)*, op.cit.

manière différente, l'un en termes d'esthétisation du graff et l'autre en termes artistiques, de commercialisation et d'acte d'avant-garde, d'insignifiance et de critique sociale, ou d'institutionnalisation et de changement innovant du monde de l'art. Cependant il existe de nombreux caractères formels de graffitis, ces styles évoluant rapidement vers une forme artistique.

Quand le graffiti entre dans le champ de l'art, quand les acteurs intègrent son monde, quand leurs activités illégales ont des motifs artistiques, comment maintient-il sa fonction sociale, son autorité critique et son rôle contestataire contemporains ? Pour traiter cette question, nous nous sommes intéressés aux courants artistiques ou rebelles comme l'avant-garde de la France depuis le XIX^e siècle. L'histoire nous montre que le graffiti se place comme mouvement artistique en France, au contraire du graffiti *writing* qui ne peut par contenir de discours social ou de contexte critique, et il devient commercial du fait de l'entremise des galeries commerciales.

Dans les années 1970, l'art naît dans le contexte social auquel se rattachent le Body Art, la performance et le questionnement sur l'identité artistique dans l'art vidéo, qui se répand à l'époque. Mais il ne s'agit plus à vrai dire d'art politique ni quotidien, ainsi la critique de son temps est devenue progressivement une théorie abstraite attachée au traitement des nouveaux médias. D'autres lignes artistiques comme la figuration narrative, la figuration libre, *New image painting* ou le néo-expressionisme s'essaient à ces problèmes de l'art contemporain, intellectuel, politique, extrême, ou obscur. Dans la situation complexe de l'art contemporain, certains artistes étaient sortis dans la rue. Le mouvement culturel du graffiti aux États-Unis a été le détonateur de la nouvelle vague du mouvement d'art contemporain.

Par-delà la diversité de leurs démarches, les artistes rassemblés dans cette étude se sont posé la question de la réception de leurs œuvres, ce qui les a amené à sortir des cadres traditionnels de l'art : affiches, photomontages, tracts, autocollants, performances, détournements, graffitis, manifestations, collaborations avec des populations locales, dissémination sur internet et les réseaux sociaux. Autant de moyens pour toucher un public le plus large possible, sans renoncer à la liberté et à la créativité qui font de leur art une force agissante, un laboratoire où s'élaborent de nouvelles utopies et où nous pouvons imaginer un autre monde possible. Ce genre « sauvage » est aujourd'hui lui-même un art. Le mouvement street art semble être, en réalité, parfaitement intégré par la culture bourgeoise et popularisé par le mass-média. Le street art se trouve de ce fait dans une situation contradictoire d'art : il bénéficie des excès du marché de l'art, de ses débordements mercantiles, mais n'en accepte

pas les critiques. Le street art représente la vérité sociale, son geste rebelle critique de leur société.

L'approche de la rue française d'un point de vue socio-critique a fondé le mouvement du street art dont le vocabulaire visuel diffère en fonction de chaque pays ; en même temps qu'ils donnent une photographie de notre ère, les artistes français sont plus critiques quant à leur société et engagent leur pratique artistique dans ce contexte. De nombreux street artistes plastiques présentent une réflexion théorique et pratique influencée par les questions politiques et sociales. Hormis des différences dans les procédés utilisés, elles sont fédérées par un esprit de rébellion et de contestation. À des degrés divers, nous avons montré qu'elles relèvent de tendances qui affichent un militantisme politique et social en phase avec le contexte idéologique européen. Nous avons plus particulièrement mis en évidence que la volonté de s'inscrire dans l'histoire sociale et politique est omniprésente chez certains street artistes, en France, depuis le début des années 80 jusqu'à aujourd'hui.

Après avoir examiné les rapports entre l'art et la culture populaire, le street art et les phénomènes socio-critiques de cette période, notre hypothèse est que cette relation peut se définir par la notion de street art, comprise comme une pratique artistique dont les connotations sont à la fois d'ordre esthétique et d'ordre social et critique. C'est sur le fondement de cette hypothèse que nous nous sommes posé la question des contenus sociaux/critiques de ce street art et de ses rapports avec la sphère socio-critique du fait qu'il est une représentation de l'ère contemporaine.

En ce qui concerne les aspects du graffiti que sont « la valeur artistique » et « l'acte rebelle », touchant à la modernité propre à l'art contemporain et aux rapports qu'elle entretient avec sa vision critique, ils sont le fondement-même du mouvement street art. En effet, la résistance et l'activisme, ainsi qu'une approche critique du monde de l'art ou de notre société sont indispensables à la survie du street art en tant que tel. Il était difficile pour l'art d'aller à l'encontre des règles académiques préétablies, tout comme il a été difficile pour la culture de masse dans l'industrie culturelle (qui par définition ne critiquait pas la société) d'acquiescer son sésame artistique : le street art est parvenu à concilier les deux. Aujourd'hui, les street artistes sont nombreux à s'inspirer et à détourner de grandes œuvres de l'histoire de l'art, comme Miss. Tic, Zevs, Banksy, Space Invader, etc. Par exemple, mettre en parallèle pop art et street art permet d'attirer l'attention sur la façon dont ces deux mouvements représentent à leur manière le système capitaliste de la marque qu'ils s'approprient pour mieux l'exploiter et la critiquer.

En adoptant les images, les stratégies et les attitudes du monde commercial, les artistes du pop art se joignirent en effet aux collectionneurs et marchands d'art pour renforcer la notion de marchandisation de l'art et de consommation dans la société en général. Certains artistes restent et reproduisent leur œuvre dans les rues de divers pays dans lesquelles ils exploitent les limites du décor esthétique des murs, recherchant des lieux qui ne soient ni historiques ni sociaux, n'ayant ainsi qu'un intérêt esthétique. Le capitalisme trouble et détourne l'aspect rebelle du graffiti et de l'art-initiative en les rendant commerciaux. Dans cette situation, comment les street artistes représentent leur époque tout en gardant leur « autonomie » ?

Nous avons présenté l'activité de Banksy qui a dérangé le système de l'art en autoproduisant ses expositions, *Santa's Ghetto* (Palestine, 2005), *Crude Oils* (Notting Hill, 2005), *Barely Legal* (Los Angeles, 2006), *Cans festival* (Londres, 2008), *Better out than in* (New York, 2014). Il critique sans exception les pratiques mercantiles des musées. Il réfléchit radicalement aux questions posées dans l'histoire de l'art, et il essaie continuellement d'engager ses idées et de critiquer la société capitaliste. L'idée d'Asger Jorn dans l'esprit d'avant-garde se reflète dans le travail d'artistes français tels qu'Ernest Pignon-Ernest ou Gérard Zlotykamien. Ils ont toujours posé des questions d'ordre politique, de moment et de lieu. Ces courants sont liés aux jeunes street artistes comme Banksy.

Banksy essaie de se libérer du « star système » ou du succès commercial qu'ont pu rencontrer Keith Haring, Jean Michel Basquiat, ou les graffeurs américains. Il propose, à l'inverse, un partage juste entre l'élite et le populaire, le monde de l'art et l'espace public, officiel et illégal par la règle du jeu moral. Son activité distille les querelles posées par le street art. L'attitude rebelle d'avant-garde française s'est répétée, produisant de nouveaux supports, techniques, ou utilisant le mass-média. À l'heure actuelle, le geste rebelle des artistes de l'underground démontre un caractère militant dans le système artistique et l'institution sociale, dans lesquels ils réfléchissent sur eux-mêmes et sur leur commercialisation. Le street art efface donc la référence sociale tout comme l'idée d'un enjeu social du musée, de la collection, l'idée d'un enjeu politique de l'art, l'idée d'engagement, l'idée du jeu simple, ou les notions d'autorité et d'autonomie.

Par le biais diverses galeries, associations civiques, ou entreprises comme Lego ou JCDecaux, certains street artistes ont rejoint le système capitaliste. Comment pouvons-nous donc percevoir leur autonomie ? Si leur attitude rebelle disparaît dans la galerie commerciale et s'ils s'engagent dans le système de l'art, cet art lui-même disparaîtra ou sera pareil au pop art. En quoi ce mouvement est-il innovant ? En parallèle, le système de l'art, à savoir les

expositions, les projets, ou le marché de l'art, se transforme et évoluent dans le cadre de notre société.

Ce mouvement street art est toujours d'actualité. Les artistes essaient continuellement de trouver leur trajet, préférant encore l'anonymat, et poursuivant une vie de nomadisme en réalisant une « déterritorialisation » par le voyage dans des pays étrangers afin d'exprimer leur idées critiques. Mais certains artistes n'accordent pas beaucoup d'attention à la situation sociale/politique de chaque pays ou au caractère des lieux : ainsi M. Chat, a abandonné l'attitude critique de M. Chat dans son travail en Corée du Sud, ne s'adonnant qu'à un jeu visuel avec les galeristes coréens ; Jef Aérosol a également reproduit son image *Sitting Kids* en Chine, image présentant une forme d'isolement, sans pour autant exprimer quoi que ce soit dans un contexte socio-politique pourtant très particulier³⁰⁵.

En Asie, comme au Japon, en Corée du Sud et en Chine, l'art de la rue était très difficile à mettre en œuvre du fait des problèmes historique, politique et idéologique inhérents à chacun de ces pays, et influençant ces sociétés encore aujourd'hui. La répression de l'expression libre dans la rue s'applique aux artistes européens. Ils ne font pas montre d'un esprit rebelle en Asie. La rue présente de belles décorations issues de l'art public qui s'est particulièrement développé en Corée du Sud depuis le début des années 2000, quand le street art a explosé en Europe. Vu de l'extérieur, deux caractères artistiques cohabitent dans la rue, mais leur origine, les signes rebelles, et la particularité de l'artiste sont très différents. Le street art se doit de représenter un regard critique sur notre société, et même quand la situation politique s'avère délicate, il devrait présenter un esprit de résistance. Car, dans un monde saturé de messages visuels, l'engagement « critique » est en général source de méfiance envers la séduction des images qui souvent travestissent la réalité. Certains artistes cherchent à créer de véritables outils militants afin que des mouvements sociaux s'en emparent pour mettre scène leurs idées. Le street art s'intègre donc aux pratiques de l'art contemporain.

À présent, l'art est ouvert aux idéologies du progrès scientifique et technique, c'est le temps des inventions, de la découverte et de l'accumulation des innovations, ce qui peut faire

³⁰⁵ Ils délaissent le caractère rebelle de leur acte en Asie où la situation politique fait que certains politiciens sont obsédés par l'idéologie politique, et qu'ils n'acceptent pas l'expression libre ou critique. A l'inverse du problème de l'art commercial, cette question est très importante. Comment les street artistes européens rencontrent-ils le succès dans cette situation ? Les street artistes asiatique peuvent-ils faire part de leur situation politique avec autonomie et une expression critique ? Ou doivent-ils s'engager dans un activisme illégal ou une pratique de guérilla ? Le contexte historique et politique est déterminant.

surgir la notion d'avant-garde en art. Mais il s'agit d'un art destiné à exercer un regard critique et pratique actif sur la société. L'art contemporain a mis l'accent non seulement sur l'idée de l'interdépendance de l'art et de la société, mais également sur la destination de l'art comme instrument pour l'action et l'engagement social. Le street art, branche à part entière de l'art contemporain au sens large dont les artistes ont rejeté les « -isme » divers et sont mis à l'écart par le public, présente une caractéristique qui lui est propre : il exprime ou témoigne systématiquement des préoccupations sociales et critiques.

Grace à internet et aux réseaux sociaux tels que *Facebook*, nous pouvons facilement suivre l'activité des street artistes et des projets du street art ; voire même nous rapprocher de ces activités et exprimer nos idées. Grandioses et visuellement remarquables de par leur absence de limites, le développement des réseaux sociaux et la publication des œuvres de street art par les artistes eux-mêmes amplifient leur caractère commercial puisque l'artiste peut réagir directement aux commentaires/critiques des internautes. Ce lien avec le public va continuellement s'accroître dans notre société et participer du mouvement de résistance au système capitaliste.

Nous avons analysé la manière dont cette tendance a fait d'un moyen d'exprimer des idées libres par un acte rebelle, un mouvement artistique en tant que tel, le street art. Les convictions politiques de ce dernier sont étudiées dans la perspective de comprendre sur quels fondements idéologiques ils fondent leurs travaux. Mais il est important de s'interroger sur les échanges qui existent entre ces pratiques picturales qui se déploient sur les murs des villes et celles qui utilisent des supports traditionnels. Le street art nous montre cette nouvelle pratique artistique dans l'espace urbain. Ce sujet nous offre la possibilité de nous interroger sur l'art véritable dans notre société, une société de consommation : nombre d'images qui se préoccupent de la signification par le discours pictural sont polémiques et se nourrissent d'antagonismes culturels et politiques. Le street art peut-il continuer son travail de résistance dans le monde artistique ? La réponse concerne à la fois l'esthétique et l'histoire de l'art.

Bibliographie

Plan

- I. Ouvrages sur les théories de l'art**
 - A. Généralités**
 - B. Articles sur *Visual culture study***
 - C. Articles sur la théorie de l'art et la culture de masse**

- II. Ouvrages de mouvement street art**
 - A. Le street Art et le graffiti moderne**
 - B. Les street artistes**
 - C. Les graffitis traditionnels**

- III. Le contexte**
 - A. Généralités**
 - B. Asger Jorn et IS**
 - C. Pop art et Nouveau Réalisme**
 - D. Le mouvement de 68**

I. Ouvrages sur les théories de l'art

A. Généralités

- Adorno, T.W., *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris : Klincksieck, 1974.
- _____, *Minima Moralia : Réflexions sur la vie mutilée*, trad. Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris : petite Bibliothèque Payot, 2003.
- Amey, Claude, *Mémoire archaïque de l'art contemporain*, Paris : L'Harmattan, 2003.
- Ardenne, Paul, *Art l'âge contemporain ; Une histoire des arts plastique à la fin du XXe siècle*, Paris : Regard, 1997.
- Arnheim, Rudolf, *Visual Thinking*, California : University of California Press, 1969.
- Attridge, D.G. Bennington, R. Young (éd.), *Post-structuralism and the question of history*, Cambridge : Cambridge University Press, 1987.
- Aurent, Jeanne, *Art&Pouvoirs en France de 1793 à 1981*, Saint-Etienne : Cierc, 1981.
- Bann, Stephen, *Ways Around Modernism*, London & New York : Routledge, 2007.
- Baudrillard, Jean, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris : Denoël, 1970.
- Becker, Howard S., *Les Mondes de l'art*, Paris : Flammarion, 2010.
- Bell, Julian, *What is Painting?*, London : Thames & Hudson, 1999.
- Belting, Hans, *The End of the History of Art?*, Chicago : The University of Chicago Press, 1987.
- Bennett, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London & New York : Routledge, 1994.
- Bourdieu, Pierre, *Questions de sociologie*, Paris : Minuit, 1984.
- Bradbury, Malcolm, *Modernism/Postmodernism*, Madison : University of Wisconsin Press, 1983.
- Buchloh, Benjamin (éd.), *Langage et Modernité*, Villeurbanne : Le Nouveau Musée, 1991.
- _____, *L'Écrit et l'Art II*, Villeurbanne : le nouveau Musée/institut d'art contemporain et la Faculté d'Anthropologie et de Sociologie de l'Université Lumière Lyon 2, 1996.
- Buren, Daniel, *Les Écrits*, Bordeaux : CAPC Musée d'Art contemporain, 1991.

- Burgin, Victor, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, London & Basingstoke : Humanities Press, 1986.
- Bürger, Peter, *Théorie de l'avant-garde*, trad. Jean-Pierre Cometti, Paris : questions théorique, 2013.
- Cabanne, Pierre et Pierre Restany, *L'Avant-garde au XXe siècle*, Paris : André Balland, 1969.
- Caillet, Elisabeth et Catherine Perret (éd.), *L'Art Contemporain et son exposition (2)*, Paris : L'Harmattan, 2007.
- Calinescu Matei, *Five faces of modernity*, Indiana : Indiana University Press, 1977.
- Cauquelin, Anne, *Petit traité d'art contemporain*, Paris : Du Seuil, 1996.
- Chalumeau, Jean-Luc, *Histoire critique de l'art contemporain*, Paris : Vuibert, 1994.
- Françoise, Chony, *L'Urbanisme, utopies et réalités ; une anthologie*, Paris : Seuil, 1965.
- Clair, J., *La Responsabilité de l'artiste*, Paris : Gallimard, 1997.
- Clark, Toby, *Art and propaganda in the twentieth century: the Political image in the age of mass culture*, London : Calmann&King, 1997.
- Clair, Jean, *Art en France : Une nouvelle génération*, Paris : Du Chêne, 1972.
- Cometti, J. P. (éd.), *Questions d'esthétique*, paris : Presses universitaires de France, 2000.
- Cone, Michèle C., *French Modernism*, Cambridge : Cambridge University Press, 2001.
- Crow, Thomas, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*, New York : Harry N. Abrams, INC., 1996.
- Danto, Arthur C., *La Transfiguration du banal : Une philosophie de l'art*, trad. par Claude Hary-Schaeffer, Paris : du Seuil, 1989.
- _____, *After the end of Art: contemporary art and the pale of history*, Washington, D.C. : Princeton University Press, 1997.
- Darras, Bernard (éd.), *Image et études culturelles*, Paris : Publication de Sorbonne, 2008.
- Debord, Gey, *La Société du Spectacle*, Paris : Bouchet-Chastel, 1967.
- Debray, Régis, *Vie et mort de l'image*, Paris : Gallimard, 1992.
- Doss, Erika, *Twentieth Century American Art*, Oxford : Oxford University Press, 2005.
- Duncan, Carol, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, London & New York : Routledge, 1995.
- Durozoi, Gérard, *Le Journal de l'art des années 1960*, Paris : Bibliothèque HAZAN, 2008.
- Duvignaud, Jean, *Sociologie de l'art*, Paris : Presses Universitaires de France, 1972.
- Duve, Thierry de, *Résonances du ready-made*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1989.
- _____, *Voici, 100ans d'art contemporain*, Paris : Flammarion, 2001.

- Fauchereau, S. (éd.), *La Querelle du réalisme*, Paris : sociales Internationales, 1936.
- Francastel, p., *Études de sociologie de l'art*, Paris : Gallimard, 1989.
- Gablik, Suzi, *Le Modernisme et son ombre*, trad. par Michèle Hechter, Paris : Thames & Hudson, 1997.
- Gassiot-Talabot, Gérard, *La Figuration narrative*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 2003.
- Gauville, Hervé, *L'Art depuis 1945 : groupes et mouvements*, Paris : Hazan, 1999.
- Gérard, Durozoi, *Le Journal de l'art des années 1960*, Paris : Hazan, 2008.
- Gleizal, Jean-Jacques, *L'art et le politique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1994.
- Golwater, Robert, *Primitivism in Modern Art*, New York : Vintage Book, 1967.
- Grenier, J., *Essais sur la peinture contemporaine*, Paris : Gallimard, 1959.
- Gumpert, Lynn, (éd.), *The Art of the Everyday : The Quotidian in Postwar French Culture*, New York : New York University Press, 1997.
- Harrison, Charles et Paul Wood, *Art en Théorie, 1900-1990*, Paris : Hazan, 1997.
- Heinich, Nathalie, *Le Triple Jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris : Minuit, 1998.
- _____, *La Sociologie de l'art*, Paris : La Découverte, 2004.
- Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, London & New York : Routledge, 1991.
- Ihab, Hassan, *The Postmodern Turn : Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus : Ohio State University Press, 1987.
- Jean-Jacques Gleizal, *L'art et Le Politique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1994.
- Jimenez, Marc, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris : Gallimard, 2005.
- Laurent, Thierry, *La Figuration libre Paris-New York*, Paris : Au même titre, 1999.
- Lefebvre, Henri, *Critique de la vie quotidienne*, Paris : L'Arche, 1962.
- Lucie-Smith, Edward, *L'art d'aujourd'hui*, Paris : Nathan, 1997.
- _____, *Art Tomorrow. Regard sur les artistes de la future*, Paris : Terrail, 2002.
- Lynton, Nobert, *The Story of Modern Art*, London : Phaidon Press, 1989.
- Lyotard, Jean-François, *La Condition postmodern*, Paris : Minuit, 1979.
- Malt, Johanna, *Obscure objects of desire: Surrealism, fetishism, and politics*, Oxford : Oxford University Press, 2004.
- Michaud, Yves, *La crise de l'art contemporain : Utopie, démocratie et comédie*, Paris : Presses universitaires de France, 1997.
- Michel, Archer, *L'Art depuis 1960*, (trad.) Anne Michel, Paris : Thames & Hudson, 2004.
- Millet, Catherine, *L'Art contemporain en France*, Paris : Flammarion, 1994.

- _____, *L'Art contemporain*, Paris : Flammarion, 1997.
- Nogueira, Isabel, *Théorie de l'art au XXe siècle : modernisme, avant-garde, néo-avant-garde, postmodernisme*, Paris : L'Harmattan, 2013.
- Parmesani, Leoredana, *L'Art du XXe siècle : Mouvements, théories, écoles et tendances 1900-2000*, Paris : SKIRA, 2006.
- Popper, Frank, *Réflexion sur l'exil, l'art et l'Europe : Entretiens avec Aline Dallier*, Paris : Klincksieck, 1998.
- _____, *Écrire sur l'art : De l'art optique à l'art virtuel*, Paris : L'Harmattan, 2007.
- Pradel, Jean-Louis, *L'Art contemporain depuis 1945*, Paris : Bordas, 1992.
- _____, *La Figuration Narrative*, Paris : Hazan, 2000.
- Ragon, Michel, *25 ans d'art vivant 1944-1969*, Paris : Galilée, 1986.
- _____, *50 ans d'art vivant : chronique vécue de la peinture et de la sculpture, 1950-2000*, Paris : Fayard, 2001.
- Richard, Lionel, *L'aventure de l'art contemporain de 1945 à nos jours*, Paris : Du Chêne, 2002.
- Riout, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris : Gallimard, 2000.
- Robert, John, *Postmodernism Politics and Art*, Manchester : Manchester University Press, 1990.
- Rosenberg, Harold, *La dé-définition de l'art*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1992.
- _____, *La Tradition du nouveau*, Paris : Minuit, 1992.
- Sakolsky, Ron, (éd.), *Surrealist Subversions: Rants, Writings & Images by the Surrealist movement in the United states*, New York : Autonomedia, 2002.
- Tillier, Bertrand, *La Commune de Paris révolution sans images ?*, Seyssel : Champ Vallon, 2004.
- Weightman, John, *The concept of the avant-garde: explorations in modernism*, London : Alcove Press Limited, 1973.
- Wollen, Peter, *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture*, London : Verso, 1993.

Catalogues d'exposition

- Ernestine, N. Fontl, Alfred Hamiton Barr, Doroty C. Miller, *Cubism and abstract art: Paintings, sculpture, construction*, Museum of Modern art, New York, 1936.
- Centre Georges Pompidou, *Paris-New York 1908-1968*, Catalogue d'exposition, Paris, 1977.

_____, *Face à l'histoire 1933-1996*, Paris : Flammarion, Centre Georges Pompidou, du 19 décembre 1996 au 7 avril 1997, 1996-1997.

Articles

Habermas, Jürgen, « The Public Sphere: An Encyclopedia Article (1964) », *New German Critique*, vol. 1, n. 3, 1974, pp. 49-55.

B. Ouvrages sur *Visual culture study*

Ann Holly, Michael et Keith Moxey (éd.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Williamstown : Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002.

Arnheim, Rudolf, *Visual Thinking*, Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1969.

Barker, Martin et Anne Beezer (éd.), *Reading into Cultural Studies*, London & New York : Routledge, 1992.

Bryson, Norman, *Word and Image*, New York : Cambridge Univ. Press, 1981.

_____, *Vision and Painting, The Logic of The Gaze*, New Haven : Yale University Press, 1983.

_____, Michael Ann Holly, Keith Moxey (éd.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hanover : Wesleyan University Press, 1994.

Burke, Peter, *Eyewitnessing: The Use of Images as Historical Evidence*, London : Reaktion Books, 2001.

Cheetham, Mark A., Michael A. Holly, and Keith Moxey (éd.), *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective*, Cambridge : Cambridge University Press, 1998.

Elkins, James, *Visual Studies: A Skeptical Introduction*, London & New York : Routledge, 2003.

Emmanuel, P., *Pour une politique de la culture*, Paris : Le seuil, 1971.

Foster, Hal, *Postmodern Culture*, Washington : Bay Press, 1983.

_____, *Art after Modernism*, New York : The New Museum of Contemporary Art & Boston : David R. Godine, 1984.

- _____, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Washington : Bay Press, 1985.
- _____, *The Return of the Real*, Cambridge : MIT Press, 1996.
- _____ (éd.), *Vision and Visuality*, Seattle : Bay Press, 1988.
- _____ (éd.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, New York : The New Press, 1998.
- Gierstberg, Frits et Warna Oosterbaan (éd.), *The Images Society : Essays on Visual Culture*, Rotterdam : Nai Publishers, 2002.
- Gombrich, Ernst Haas, *Art and Illusion*, London : Phaidon Press, 2002.
- Goodman, Nelson, *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, Indianapolis & Cambridge : Hackett Publishing Company, 1976.
- Harris, Jonathan, *The New Art History*, New York : Taylor & Francis, 2001.
- Hoffmann, Jens et Joan Jonas, *Action*, Paris : Thames & Hudson, 2005.
- Holly, M. A., *Vision and Textuality*, Durham, N.C. : Duke University Press, 1995.
- _____, et Keith Moexy (éd.), *Art History, Aesthetics, Visual Culture*, New Haven : Yale University Press, 2002.
- Hopper-Greenhill, Eilean, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London : Routledge, 2000.
- Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, London & New York : Routledge, 1991.
- Jenks, Chris, *Visual Culture*, London : Routledge, 1995.
- Kellner, Douglas, *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*, London & New York : Routledge, 1995.
- Kuhn, Annette, *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, London : Routledge & Kegan Paul, 1985.
- McEnroe, John C., Deborah F. Pokinski (éd.), *Critical Perspectives on Art History*, Prentice Hall, Upper Saddle River, 2002.
- Marin, Louis, *De la représentation*, Paris : Gallimard, 1994.
- Melville, Stephen and Readings, Bill (éd.), *Vision and Textuality*, Durham & London : Duke University Press, 1995.
- Mitchell, W.J.T., (éd.), *The Language of image*, Chicago : The University of Chicago Press, 1980.
- Mitchell, W. J.T., *Iconology: Image, text, Ideology*, Chicago & London : The University of Chicago & London Press, 1987.
- _____, *Picture Theory*, Chicago : The University of Chicago Press, 1994.

- _____, *What do Pictures Want?* Chicago : The University of Chicago Press, 2005.
- Mirozoeff, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, Londres & New York : Routledge, 1999.
- _____, (éd.), *Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews*, Londres & New York : Routledge, 2000.
- Moexy, Keith, *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics and Art History*, New York : Cornell University Press, 1994.
- Nelson, Robert, S., & Shiff R. (éd.), *Critical terms for art history*, Chicago : The University of Chicago Press, 2003.
- Nochlin, Linda, *Realism*, London : Penguin Books, 1990.
- _____, *Les politiques de la vision : art, société et politique au XIXe siècle*, trad. Oristelle Bonis, Paris : Jacqueline Chambon, 1995.
- Panofsky, Erwin, *Studies in Iconology*, Colorado : West view Press, 1967.
- _____, *L'œuvre d'art et Ses significations*, trad. Bernard et Marthe Teyssèdre, Paris : Gallimard, 1969.
- Patricia, Leighton, *Re-ordering the Universe*, Princeton : Princeton University Press, 1990.
- Rees, A.L. & F. Borzello (éd.), *The New Art History*, London : Camden Press, 1988.
- Sarup, Madan, *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, Harlow : Prentice Hall UK, 1993.
- Schapiro, Meyer, *Les mots et les Images : sémiotique du langage visuel*, trad. Pierre Alferi, Paris : Macula, 2000.
- _____, *Style, Artiste et Société*, trad. Blaise Allan (etc.), Paris : Gallimard, 1982.
- Sean, Homer, *Fredric Jameson: Marxism, Hermeneutics, Postmodernism*, Cambridge : Polity Press, 1998.
- Strurken, Marita & Lisa Cartwright, *Practices of Looking*, Oxford : Oxford University, 2000.
- Taylor, Brandon, *Modernism, Post-Modernism, Realism*, Hampshire : Winchester School of Art Press, 1987.

Articles

- Alpers, Svetlana, Carol Armstrong, Thomas Crow, etc., « Visual Culture Questionnaire », *OCTOBER* 77, 1996, pp. 25-70.

Bryson, Norman, « Visual Culture and the Death of Images », dans « Responses to Mieke Bal's « Visual essentialism and the object of visual culture », *Journal of Visual Culture*, vol. 2, n. 2, 2003, pp. 229-232.

Cheetham, Mark A., M. A. Holly, et Keith Moxey (éd.), « Visual Studies, Historiography and Aesthetics », *Journal of Visual Culture*, Vol. 4, n. 1, 2005.

Crow, Thomas, « The Practice of art history in America », *American Academy of Arts & Sciences*, Vol. 135, No. 2, 2006, pp. 70-90.

Jameson, Fredric, « The Politics of theory: ideological positions in the post-modernism debate », *New German Critique*, 33, 1984, pp. 53-65.

Mieke, Bal, Norman Bryson, « Semiotics and Art history », *Art Bulletin*, 73, 1991.

Moxey, Keith, « Semiotics and the Social History of Art », *New Literary History*, Vol. 22, N. 4, 1991.

Nelson, Robert, S., « The Map of Art history », *The Art Bulletin*, Vol. 79, n. 1, mars, 1997, pp. 28-40.

C. Ouvrages sur l'art et la culture de masse

Adorno, Theodor W., *Prismes : Critique de la culture et société*, trad. Geneviève Rochlitz et Rainer Rochlitz, Paris : Payot & Rivages, 2003.

_____ (éd.), *Aesthetics and Politics*, New York : Verso, 2007.

Aronowitz, Stanley, *The Crisis in Historical Materialism: Class, Politics, and Culture in Marxist Theory*, New York : Praeger, 1981.

Barthes, Roland, *Système de la mode*, Paris : Seuil, 1967.

Baudrillard, Jean., *America*, trad. Chris Turner, London : Verso, 2010.

Benjamin, Walter, « The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction », Hannah Arendt (éd.), *Illuminations : Essays and Reflections*, trad. Harry Zohn, New York : Schocken Books, 1998.

Bennett, Tony, Colin Nercer, Jane Woollacott (éd.), *Popular Culture and Social Relations*, Philadelphia : Open University Press, 1986.

_____, Graham Martin (éd.), *Culture, Ideology and Social Process*, London : Batsford Ltd, 1982.

- Berger, John, *Ways of Seeing*, London : Penguin Book Ltd, 1972.
- _____, *About Looking*, London : Blommsbury, 2009.
- Bernstein, J. M. (éd.), *Theodor W. Adorno, The Culture Industry*, London & New York : Routledge, 2001.
- Bigsby, C.W.E., *Approaches to Popular Culture*, London : Edward Arnold, 1976.
- Collins, Jim, *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism*, New York : Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Crow, Thomas, « Modernism and Mass Culture in the Visual Art », Buchloh, Benjamin H.D, Guilbaut, Serge, et Sokin, David (éd.), *Modernism and Modernity*, The Vancouver conference papers, Halifax : The Press of the Nova Scotia college of Art and Design, 2004. .
- Gelder, Ken et Thornton, Sarah (éd.), *The Subcultures Reader*, Londres : Routledge, 1997.
- Greenberg, Clement, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston : Beacon Press, 1971.
- Harkheimer, M., T.W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, London : Verso, 2010.
- Harrington, Lee (éd.), *Popular Culture: Production and Consumption*, Oxford : Blackwell publishers Inc., 2001.
- Mark Poster (éd.), *Jean Baudrillard: Selected Writings*, Cambridge : Polity Press, 2001.
- Rosenberg, Bernard, David Manning White (éd.), *Mass Culture: The popular Arts in America*, Glencoe : The Free Press, 1957.
- Sontag, Susan, *Against interpretation and Other Essays*, London : Penguin Books Ltd., 2001.
- Walker, John A., *Art in the age of Mass Media*, London : Pluto Press Ltd., 1994.

Catalogues d'exposition

- Kirk, Varnedoe et Adarn Gopnik, *High and low: Modern art and popular culture*, New York : The museum of Modern Art, October 7, 1990-January 15, 1991.

Articles

- Alloway, L. « The art and Mass media », *Architectural Design*, February, 1958.
- Adorno, Theodor W. « Culture Indusry Reconsidered », *New German Critique*, 6, 1975, pp. 2-19.
- Berger John, « The Cultural Snob: There is No 'highbrow' Art », *The Nation*, Novembre 5, 1955, pp. 380-382.
- Brogan, D.W. « The Problem of High Culture and Mass Culture », *Diogenes* 5, 1954, pp. 1-13.

Gopnik, Adam, « High and Low : Caricature, Primitivism, and the Cubist Portrait », *Art Journal*, 43, 1983, pp. 371-376.

Greenberg, Clement, « avant-garde and Kitsch », *Partisan Review*, n.6, 1939.

_____, « Towards a Newer Laocoon », *Partisan Review*, n.7, 1940.

Kellner, Douglas, « Critical Theory and Culture Industries », *Telos* 62, 1984-85, pp. 196-206.

Kristol, Irving, « High, Low, and Modern », *Encounter*, 83, August 1960, pp. 33-41.

Malraux, André, « Art, Popular Art and the Illusion of the Folk », *Partisan Review*, 18, September-October 1951, pp. 487-95.

Mchale, J., « The Fine Arts and Mass Media », *Cambridge Opinion* (17), 1959.

Mintz, Lawrence E. « Recent Trends in the Study of Popular Culture Since 1971 », *American Studies International*, 1983, pp. 88-105.

Rolin, Roger B. « Against Evaluation: The Role of the Critic of Popular Culture », *The Journal of Popular Culture*, 9, 1975, pp. 355-65.

Rosenberg, Harold, « Pop Culture and Kitsch Criticism », *dissent*, 5, 1958, pp. 14-19.

II. Ouvrages de mouvement street Art

A. Le street art et le graffiti modern

Ali, Tariq et Susan Watkins, *1869: Marching in the Street*, London : Andrew Numberg Associates, 1998.

Ardenne, Paul, *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain*, Paris : Flammarion, 2002.

_____, Marie Maeertens, Timothée Chaillou, *100 artistes du Street Art*, Paris : La Martinière, 2011.

Austin, Joe, *Taking the Train: How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City*, New York : Columbia University Press, 2001.

Baudrillard, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris : Gallimard, 1976.

Baugh, Keith et Sami Montague, *Early New York Subway Graffiti 1973-1975*, Buffalo : Buffalo Arts, 2009.

Blackshaw, Ric and Liz Farrelly, *Street art: in the Artists'own words*, Switzerland : Rotovision, 2008.

Boudinet, Gilles, *Pratiques tag : vers la proposition d'une « transe-culture »*, Paris : L'Harmattan, 2002.

Boukercha, Karim, *Descente interdite*, Paris : Wasted Talent-Alternatives, 2011.

Bou, Louis, *Street Art: The Spray Files*, New York : Collins Design, 2005.

_____, *Street Art: Graffiti, Stencils, Stickers, Logos*, Barcelona : Instituto Monsa, 2005.

_____, *NYC BCN: Street Art Revolution*, New York and Barcelona : HarperCollins, 2006.

Bourdieu, Pierre, *L'Amour de l'art, Les musées et leur public*, Paris : Minuit, 1966.

Brunel-Lafargue, Karen, *L'art se rue : 12 figures émergentes du street art parisien*, Paris : H'artpon, 2013.

_____, *L'art se rue : 12 pionniers de l'art urbain en France*, Paris : H'artpon, 2013.

Calo, Federico, *Le Monde du Graff*, Paris : Harmattan, 2003.

Calogirou, Claire, *Une esthétique urbaine. Graffeurs d'Europe*, Paris : L'œil d'horus, 2012.

Carlsson, Benke, Hop Louie, *Le Manuel du Street Art : matériel et techniques*, Paris : Eyrolles, 2012.

Catz, Jérôme, *Street art: mode d'emploi*, Paris : Flammarion, 2013.

Chalfant, Henry, Martha Cooper (éd.), *Subway Art*, London : Thames & Hudson, 1984.

_____, James Prigoff, *Spraycan Art*, London : Thames & Hudson, 1987.

Chaffee, Lyman, *Political Protest and Street Art : Popular Tools for Democratization in Hispanic Cultures*, Westport : Greenwood Press, 1993.

Cockcroft, Eva, John Pitman Weber et James Cockcroft (éd.), *Toward a People's Art: The Contemporary Mural Movement*, Albuquerque (N.-Mex) : University of New Mexico Press,, 1998.

Coblence, Françoise, Sylvie Couderc et Boris Eizykman (éd.), *L'esthétique de la rue*, Colloque d'Amiens, Paris : L'Harmattan, 1998.

Combs, Dave and Holly, *PEEL: The Art of the Sticker*, Brooklyn : Mark Batty Publisher, 2008.

Cooper, Martha et Henry Chalfant, *Subway Art*, London : Thames & Hudson, 1984.

Clavel, Maïte, *Sociologie de l'urbain*, Paris : Anthropos, Ed. Economica, 2002.

Daniel, Abadie, Daval Jean-Luc, Faux Monique, *L'Art et la ville, Urbanisme et art contemporain*, Genève : Sleira, 1990.

David, James, *Skateboarding is Not a Crime: 50 Years of Street Culture*, New York : Firefly Books, 2004.

Deitch, Jeffrey, Roger Gastman, Aaron Rose, *Art in the Streets*, New York : Skira Rizzoli, 2011.

Emmerling, Leonhard, *Basquiat*, Cologne & London : Taschen, 2003.

Ferrell, Jeff, *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*, Boston: Northeastern University Press, 1996.

Finkelpearl, Tom (éd.), *Dialogues in Public Art*, Cambridge : MIT Press, 2001.

Florian Matzner (éd.) *Public Art: A Reader*, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2004.

Fontaine, Bernard, *Graffiti : Une histoire en images*, Paris : Groupe Eyrolles, 2012.

Freeman, Richard, *Graffiti*, London : Hutchinson, 1966.

Gamazo, Ara, *Graffiti 'art, pochoirs politiques*, La Tour-d'Aigues : l'Aube, 2000.

Gastleman, Craig, *Getting Up: Subway Graffiti in New York*. Cambridge & London : MIT Press, 1982.

Ganz, Nicholas, *Planète Graffiti: Street Art des cinq continents*, Paris : Pyramyd, 2009.

Gavin, Francesca, *Street Renegades: New Underground Art*, London : Laurence King, 2007.

Gérin, Annie, et James S. McLean (éd.), *Public Art in Canada : Critical Perspectives*, Toronto and London : University of Toronto Press, 2009.

Gréby, Fabienne (photo.), *Paris Graffiti*, Paris : la Martinière, 2008.

Griaule, Marcel, *Silhouettes et Graffiti abyssins*, Paris : Maisonneuve & Larose, 2001.

Hoffmann, Jens et Joan Jonas, *Action*, Paris : Thames & Hudson, 2005.

Hendrickx, Yves, *Le rire de Foucault ou le tag de BYZ*, Paris : Sils Maria, 2000.

Huber, Joerg, *Sérigraphies*, Paris : Eohazan, 1986.

Hundertmark, Christian, *The Art of Rebellion : The World of Street Art*, Corte Madera, California : Gingko Press, 2005.

_____, *The Art of Rebellion 2 : The World of Street Art*, Corte Madera, California : Gingko Press, 2006.

Kevin, Lynch, *The image of the city*, Cambridge : MIT Press, 1960.

Iveson, Kurt, *Publics and the City*, Oxford and Malden : Wiley-Balckwell, 2007.

Lemoine, Stéphanie, *L'art Urbain : Du graffiti au Street art*, Paris : Gallimard, 2012.

_____, Julien Terral, *In situ, un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*, Paris : Alternatives, 2005.

Lewisohn, Cedar, *Street Art*, London : Tate, 2009.

- _____, *Abstract Graffiti*, London & New York : Merrell, 2011.
- Longhi, Samantha, *Stencil History X*, Paris : C215, 2007.
- _____ et Benoît Maître, *Paris Pochoirs*, Paris : Alternatives, 2011.
- _____ et Nicolas Chénus, *Paris, de la rue à la galerie*, Paris : Pyramid, 2011.
- Macdonal, Nacy, *The Graffiti Subculture : Youth, Masculinity and Identity in London and New York*, New York : Palgrave Macmillan, 2002.
- MacNaughton, Alex, *London Street Art*, Munich & London : Prestel, 2006.
- McCormick, Carlo, Marc, Sara Schiller, Ethel Seno, etc., *Trespass : une histoire de l'art urbain illicite*, London and Paris : Taschen, 2010.
- Macphée, Josh, *Stencil pirates : A Global Study of the street stencil*, Brooklyn : Soft skull press, 2005.
- Manco, Tristan, *Stencil Graffiti*, New York : Thames & Hudson, 2002.
- _____, *Street Logos*, New York : Thames & Hudson, 2004.
- _____, Los Art et Caleb Neelon, *Graffiti Brasil*, London : Thames & Hudson, 2005.
- Mathieson, Eleanor, Xavier A. Tàpies, *Street Art: Portraits d'Artistes*, Paris : Graffito, 2010.
- Mitchell, W.J.T. (éd.), *Art and the Public Sphere*, Chicago & London : University of Chicago Press, , 1992.
- Miles, Malcolm, *Art, Space and the City : Public Art and Urban Futures*, London & New York : Routledge, 1997.
- _____, *Urban Avant-Gardes : Art, Architecture and Change*, London & New York : Routledge, 2004.
- _____, *Cities and Cultures*, London & New York : Routledge, 2007.
- Miller, Ivor L., *Aerosol Kingdom : Subway Painters of New York City*, Jackson : University Press of Mississippi, 2002.
- Milon, Alain, *L'étranger dans la ville. Du rap au graffiti mural*, Paris : PUF, 1999.
- Mockridge, Norton, *The Scrawl of the Wild : What people write on walls and why*, Cleveland : World pub. Co., 1968.
- Murray Forman et Mark Anthony Neal (éd.), *That's the Joint! : The Hip-Hop Studies Reader*, New York and Oxford : Routledge, 2004.
- Naar, Jon, Sacha Jenkins, *The Birth of Graffiti*, Munich & London : Prestel, 2007.
- Nguyen, Patrick, Stuart Mackenzie, *Beyond the street, the 100 leading figures in Urban Art*, Berlin : Gestalten, 2010.
- Remechido, Céline, Michel Chanaud, *Paris, De la rue à la galerie*, Paris : Pyramid, 2011.

Riout, Denys, Dominique Gurdjian, Jean-Pierre Leroux, *Le livre du graffiti*, Paris : Alternatives, 1985.

Rojo, Jaime et Steven P. Harrington, *Street Art New York*, New York : Prestel, 2010.

Ruiz, Maximiliano, *Walls and frames*, Berlins : Gestalten, 2011.

Schacter, Rafael, *Atlas du street art et du graffiti*, trad. Denis-Armand Canal, Paris : Flammarion, 2014.

Schwartzman, Allan, *Street Art*, New York : The Dial Press, 1985.

Seconde, Aline, Olivier Desvoignes, Loïc Lafargue de Grangeneuve, Emmanuel Rister, Gabriel Joly-Di Nunzio, *ANART: Graffitis, graffs et tags*, Paris : les éditeurs libres, 2000.

Senie, Harriet F. et Sally Webster (éd.), *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*, New York : Icon Editions, 1992.

Stahl, Johannes, *Street Art*, London : H.f.ullmann, 2008.

Tàpis, Antoni, *La pratique de l'art*, Paris : Gallimard,, 1971.

Taylor, Brandon, *Urban Walls : A Generation of Collage in Europe \$ America*, New York : Hudson Hills Press, 2008.

Vulbeau, Alain, *Du tag au tag*, Paris : Institut de l'Enfance et de la Famille, 1990.

Waclawek, Anna, *Street art et graffiti*, trad. Par Lydie Échasseriaud, Paris : Thames & Hudson SARL, 2012.

Walde, Claudia, *Sticker City : L'art du graffiti papier*, Paris : Pyramid, 2007.

Catalogues d'exposition

Urban Illustration Berlin, Berlin : GINGKO Press, 2007.

Street Art, organisé par Cedar Lewisohn et Rafael Schacter, Tate Modern, Londres, du 23 mars au 25 août, 2008.

Le Tag, organisé par Alain Dominique Gallizia, Grand Palais, Paris, du 27 mars au 26 avril, 2009.

Né dans la rue-Graffiti, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, du 7 juillet au 10 janvier 2010, 2010.

Au-delà du street Art, L'Adresse Musée de La Poste, Paris, du 28 novembre 2012 au 30 mars 2013.

Le Guide de l'art contemporain urbain 2012, Paris : Hors-série Graffiti Art Magazine, 2012.

Untitled II : The Beautiful Renaissance, Darlington : Pro-Actif Communications, 2009.

Out of Sight: Urban Art/Abandoned spaces, Durham : Carpet bombing culture, 2011..

Articles

- Bauwens, Malika, « Le street art fait le mur », *Beaux Arts Magazine*, décembre 2008, pp. 54-65.
- Lachmann, Richard, « Graffiti as Career and ideology », *The American Journal of Sociology*, Vol. 94, No. 2, 1988, pp. 229-250.
- Linker, Kate, « Post-Graffiti », *Art Forum*, vol. 22, n.3, 1984.
- Lucie-Smith, Edward, « The Writing on the Wall », *Art Review*, vol. 48, n. 3, 1996, pp. 20-22.
- Mailer, Norman, « The Faith of Graffiti », *Esquire*, vol. 81, n. 5, 1974, pp. 77-88.
- Renard, D., « Graffiti-writers, graffiti artists », *Art press*, n. 81, Mai, 1984.
- Saul, Julie, « Post-Graffiti, Sidney Janis Gallery », *Flash Art*, vol. 116, n. 3, 1984, pp. 38-39.
- Semple, Kirk, « Lawbreaker, Armed with Paint and Paste: Underground Artists Take to the Streets », *The New York Times*, 9, Juillet, 2004.
- Miller, Marc H. (narrateur), Graffiti, post-graffiti, enregistrement video, collection « Art /New York », n. 21, Inner-Tube, Video, New York, 1984.
- Conte, Richard (éd.), *L'ordre du graffiti*, revu *Tribu*, n.10, 1985.

Film

- Banksy, *Générique des simpsons*, Youtube, 2010.
- Banksy, *Faites le Mur !*, un film de Banksy, 2011.
- Organisé par Jane Preston, *Banksy vs Hobbo : Graffiti Wars*, documentaire, 47m, 2011.

Sites Web

- Graffuturism : www.graffuturism.com.
- Photograff collectif : www.photograffcollectif.blogspot.fr
- Street art News : www.streetartnews.net
- Wooster Collective : www.soostercollective.com
- Unurth/Street art : www.unurth.com
- Street art utopia : www.streetartutopia.com
- Graffiti art magazine : www.graffitiartmagazine.com
- Arrested Motion : www.arrestedmotion.com
- Juxtapoz Magazine : www.juxtapoz.com
- Hi-Fructose Magazine : www.hifructose.com

Hang-Up Gallery : www.hanguppictures.com

Urban Art Core-Street Art, Graffiti, Urbanism : www.urbanartcore.eu

Speerstra gallery : www.speerstra.net

Fat Cap: Street-art et graffiti : www.fatcap.org

B. Les street artistes

Adz, King, Sybille Prou, *Blek le Rat: En traversant les murs*, Paris : Thames & Hudson, 2008.

Aerosol, Jef, *VIP : very important pochoirs*, Paris : Alternatives, 2007.

Banksy, *Wall and Piece*, London : Century, 2005.

Dran, *I love my world*, Paris : Populaire, 2010.

_____, *100 jours et quelques*, Paris : Populaire, 2010.

Ellenberger, Michel, *Zlotykamien : Un artiste secret sur la place publique*, Bordeaux : L'escampette, 2002.

Emmerling, Leonhard, *Jean-Michel Basquiat, 1960-1988*, Köln : Taschen, 2007.

Gulon, Jérôme, *Ernest Pignon-Ernest : le lieu et la formule*, Grenoble : Critères, 2012.

Genin, Christophe, *Miss tic: femme de l'être*, Bruxelles : Les impressions nouvelles, 2008.

Le Fur, Patrick, *VLP (VIVE LA PEINTURE)*, Grenoble : Critères, 2009.

_____, *Speedy Graphito : Home street Home*, Grenoble : Critères, 2010.

_____, *Jef Aérosol : Risque de rêves*, Grenoble : Critères, 2012.

Leverton, Marc, *Banksy : Myths & Legends*, London : Carpet bombing culture, 2011.

Longhi, Samantha, *RERO : Image négation*, Grenoble : Critères, 2012.

Mayer, Marc (éd.), *Basquiat*, Paris : Flammarion, 2005.

Mesnager Jérôme, *Il court toujours... 25Ans*, Grenoble : Critères, 2008.

Moreau, Pierre-François, *Miss. Tic*, Grenoble : Critères, 2010.

Pignon-Ernest, Ernest, *Face aux murs*, Paris : Delpire, 2010.

Shepard Fairet, *Obey. Supply 8. Demand*, Berkeley : Gingko Press, 2006.

Chanaud, Michel et Céline Remechido (éd.), *JR*, Paris : Pyramyd, 2011.

Catalogues d'exposition

Alonzo, Pedro, *Os Gemeos*, Boston : Gingko Press, The Institute of Contemporary Art, du 01 août au 25 novembre, 2012.

Mercurio, Gianni et Jelia Gruen, *The Keith Haring Show*, 27 septembre 2005 au 29 janvier 2006, Fondazione Triennale di Milano, Milan : Skira, 2005.

Miguel Angel Sevilla, Canto, *Zlotykamien Ephémères*, Galerie Charley Chevalier, Paris, du 07 au 30 Octobre, 1982.

Richard Hambleton, *The Beautiful Paintings*, Woodward Gallery, New York, Du 15 septembre au 03 novembre, 2007.

Keith Haring: The Political Line, Musée d'art Moderne, Paris, du 19 avril au 18 août, 2013.

Banksy, London : carpet bombing culture, 2012.

Article

Bausteau, Fabrice, « JR à Paris », *Beaux Arts Magazine*, Octobre 2009, pp. 120-125.

Cartwright, Lisa et Stephen Mandiberg, « Obama and Shepard Fairey: The Copy and Political Iconography in the Age of the Demake », *Journal of Visual Culture*, vol. 8, n. 2, 2009, pp. 172-176.

Doran Anna, « Swoon », *Time Out New York*, n. 512, Juillet 2005, pp. 21-27.

Januszczak, Waldemar, « Blek le Rat, the Man Who Gave Birth to Banksy », *The Sunday Times*, Juin 2008.

Le Guilledoux, Dominique, « Miss-Tic, princesse du graffiti », *Le Monde*, 17, Septembre, 2002.

Magana, Lainya, « Miss Van », *Juxtapoz*, n. 90, Juillet, 2008, pp. 66-79.

Swindle Magazine, [http : swindlemagazine. com](http://swindlemagazine.com)

C.Les graffitis traditionnels

Baird, J.A. et Claire Taylor, *Ancient Graffiti in Contexte*, New York : Routledge, 2011.

Blondel, Roger, *Graffiti : Roman*, Paris : Jean Claude Lattes, 1975.

Bourget, Pierre, Charles Lacretelle, *Sur les murs de Paris et de France 1939-1945*, Paris : Hachette réalités, 1980.

Brassaï, *Graffiti*, Paris : Flammarion, 1960.

- _____, *Conversations avec Picasso* (1964), Paris : Gallimard, 1997.
- _____, *Paris de Nuit*, (texte de Paul Morand), Paris : Flammarion, 2001.
- Champfleury, *Histoire de la caricature antique*, 3e édition, Paris : E. Dentu, 1867.
- Colas, Christian, *Paris graffiti : Les marques secrètes de l'histoire*, Paris : Parigramme, 2010.
- Egaña, Miguel, *Du Vandalisme : Art et Destruction*, Paris : La Lettre volée, 2005.
- Erenst, Ernest, *Sexe et Graffiti*, Paris : Alain Moreua, 1979.
- Fontaine, Thomas, Sylvie Zaidman, et Joël Clesse, *Graffiti de résistants sur les murs du fort de Romainville, 1940-1944*, Lyon : LIBEL, 2012.
- Gamboni, Dario, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* (1997), London : Reaktion Books, 2012.
- Garruci, Raphael, *Graffiti de Pompéi. Inscriptions et gravures tracées au stylet*, Paris : B. Duprat, 1856.
- Gautrand, Jean-Calude, *Brassai : 1899-1984 : Brassai l'universel*, New York : Taschen, 2004.
- Gell, William, *Pompeiana: The Topography, Edifices and Ornaments of Pompeii, The Result of Excavation Since 1819* (1832), Cambridge : Cambridge University Press, 2010.
- Herbert, Marie Barthélémy Joseph, *Essai sur les graffiti*, Lyon : Le Crocodile, 1943.
- Imbach, Jean-Pierre, Gilles Grindard, *French graffiti*, Paris : Guépard, 1981.
- Jorn, Asger (éd.), *Signes graves sur les églises de l'Eure et du Calvados*, Copenhagen : Borger, 1964.
- Lambert, Jean-Clarence et Pierre Restany, *Bernard Quentin : Des graffiti aux monuments*, Paris : Cercle d'art, 1991.
- Reau, Louis, *Histoire du Vandalisme* (1959), Paris : Boquins, 1994.
- Luquet, Georges-Henri, *Idées général de psychologie*, Paris : F. Alcan, 1906.
- _____, *Les dessins d'enfant : étude psychologie*, Paris : Alcan, 1913.
- Moreau, Philippe (éd. et trad.), *Sur les murs de Pompéi : choix d'inscriptions latines*, Paris : Gallimard, 1993.
- Philippe, Hamin, *Imageries : littérature et image au 19^e siècle*, Paris : corti, 2001.
- Pritchard, V., *English Medieval graffiti*, Cambridge : Cambridge University Press, 2008.
- Restif de la Bretonne, Nicolas, *Mes inscriptions, journal intime (1780-1787)*, (1889), Paris : Slatkine, 1988.
- Robert Étienne, *La vie quotidienne à Pompéi*, Paris : Hachette, 1981.
- Sade, Dodtten-Alphonse-Françoise de, *L'œuvre du Marquis de Sade*, Paris : Bibliothèque des curieux, 1909.

Tanzer, Helen H. *The Common People of Pompeii: A study of the Graffiti*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1939.

Töffer, Rodolphe, *Essai de physiognomonie*, Geneva, 1845.

_____, Albert Aubert, *Réflexions et menus propos d'un peintre Genevois, ou essai sur le beau dans les arts* (1897). Paris : Nabu Press, 2012.

Articles

Brassaï, « Du Mur de Cavernes au mur d'usine », *Minotaure*, n. 3, Décembre, Paris, 1933.

Hofmann, Werner, "Baudealire et la caricature", *Preuves*, 18, 1968, pp. 38-43.

Luquet, Georges Henri, « Sur la survivance des caractères du dessin enfantin dans des graffiti à indications sexuelles », *Anthropophyteia*, n. 7, 1910, pp. 196-202.

Luquet, Georges Henri, « Représentation de la vulve dans les graffiti contemporains », *Anthropophyteia*, 8, 1911, pp. 210-214.

McLean, William, « Graffiti », In *Encyclopedia Universalis*, vol. 7, Paris: Encyclopaedia Universalis France, 1968.

Sheon, Aaron, « The discovery of Graffiti », *Art journal*, Vol. 36, No. 1, 1976, pp. 16-22.

Catalogues d'exposition

Barbet, Alix et de Michel Fuchs (éd.), *Les murs murmurent : graffitis gallo-romains*, Musée romain de Lausanne-Vidy, Lausanne, 2008.

III. Le contexte

A. Généralité

Abelès, Luce, *Champfleury : l'art par le peuple*, catalogue, Paris : Réunion des musées nationaux, 1990.

Apollinaire, Guillaume, *Calligrammes : Poèmes de la paix et de la guerre (1914-1916)*, Paris : Mercure de France, 1917.

_____, *Alcools* (1913), Paris : la nouvelle revue française, 1920.

Aragon, Louis, *Le paysan de Paris* (1926), Paris : Gallimard, 1953.

_____, *Écrits sur l'art moderne*, Paris : Flammarion, 1981.

Balzac, Honoré de, *Œuvres Complètes de H. de Balzac VIII, La comédie Humaine*, Paris : Ancienne Maison Michel Lévy Frères, 1879.

Baridon, Laurent & Martial Guédron, *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris : Citadelles et Mazenod, 2006.

Bartholeyns, Gil, Pierre-Olivier Dittmar, et Vincent Jolivet, *Image et transgression au Moyen-âge*, Paris : PUF, 2008.

Baudelaire, Charles, *correspondances esthétiques sur Delacroix*, Paris : Olbia, 1998.

_____, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1961.

_____, établi par Claude Pichois, *Œuvres Complètes (II)*, Paris : Gallimard, 1976.

Champfleury, *Histoire de la caricature au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris : S.N., 1849.

_____, *Histoire de l'imagerie populaire*, Fac-similé de l'édition, 1869, Fac-similé préparé et imprimé en l'été 2004 par Ressouvenances.

_____, *Balzac propriétaire*, Paris : A. Patay, 1875.

_____, *son regard et celui de Baudelaire*, Paris: Hermann, 1990.

_____, *Le Réalisme*, (1857), Paris : Slatkine, 2012.

_____, *Histoire de la caricature modern*, Paris : Dentu, 2000.

Debot, Calude et Petre Read (éd.), *Les dessins de Guillaume Apollinaire*, Buchet/Chastel, 2008.

Decaudin, Michel et Pierre Caizergues (éd.), *Œuvres en prose complètes*, Vol.3, Paris : Pléiade, 1977.

Grosse, Ernst, *Les débuts de l'art*, Paris : F. Alcan, 1902.

Hamon, Philipe, *Imageries : L' littérature et image au XIXe siècle*, Paris : Corti, 2001.

Hofmann, Werner, *Caricature from Leonardo to Picasso*, Translated by M. H.L. New York : Crown, 1957.

Quetin-Bauchart, Maurice, *La caricature politique en France pendant la guerre et le siège de paris et la commune*, Paris : Ulan Press, 2012.

Tillier, Bertrand, *À la Charge : la caricature en France de 1879 à 2000*, Paris : l'Amateur, 2005.

Veillot, Louis, *Paris pendant les deux sièges*, Paris : V Palmé, 1871.

Webel, Sophie, *L'œuvre gravé et les livres illustré par Jean Dubuffet*, Vol.1 et Vol.2, Paris : Baudoin Lebon, 1991.

Articles

Abe, Woshio, « Baudelaire face aux artistes de son temps », *Revue de l'Art*, IV, 1969.

B. Asger Jorn et SI

Andersen, Troels, *Asger Jorn*, trad. Peter Shield, Silkeborg : Silkeborg Kinstmuseum, 1985.

Atkins, Guy, *Asger Jorn, Art in Progress*, London : Methuen, 1964.

_____, *Asger Jorn : Supplement to the Oeuvre catalogue of His Paintings from 1930 to 1973*, London : Asger Jorn Foundation in association with Lund Humphries, 1986.

_____, *Asger Jorn, the Crucial Years 1954-1964*, New York : Wittenborn Art Books, 1977.

_____, *Asger Jorn : The Final Years, 1965-1973*, London : Kund Humphries, 1980.

_____, *Jorn in Scandinavia*, London : Lund Humphries, 1967.

_____, Troels Andersen, *Jorn in Scandinavis, 1930-1953*, New York : George Wittenbron, 1968.

Augustinci, R.A., *Les « Nouvelles Défigurations » De Asger Jorn : Galerie Ribe Gauche : Juin 1962*, Paris : Galerie Rive Gauche, 1962.

- Berreby, Gérard (éd.), *Textes et documents situationnistes 1957-1960*, Paris : Allia, 2004.
- Birtwistle, G. M., and Asger Jorn, *Living Art: Asger Jorn's Comprehensive Theory of Art between Helhesten and Cobra (1946-1949)*, London : Utrecht/Reflex, 1986.
- Brons, Helle, *Asger Jorn*, Louisiana Museum of Modern Art, 2009.
- Chollet, Laurent, *L'insurrection situationniste*, Paris : Dagorno, 2000.
- Debord, Guy et Asger Jorn, *Mémoires : Structures Portantes d'Asger Jorn*, Paris : J-J. Pauvert aux Belles Lettres, 1993.
- Flomenhaft, Eleanor, *The Roots and Development of Cobra Art*, New York : The fine Art Museum of Long Usland, 1985.
- Gervereau, Laurent, *Critique de l'image quotidienne, Asger Jorn*, Paris : Cercle d'art, 2001.
- Jakobi, Marianne, Julien Dieudonné, *Dubuffet*, Paris : Perrin, 2007.
- Jorn, Asger, *Pour la Forme : buche d'une Méthodologie Des Arts*, Contributions L'histoire de l'internationale Situationniste Et son Temps, Paris: Allia, 2001.
- _____, *Discours aux pingouins et autres écrits (1938-1973)*, Paris : École nationale supérieure des Beaux-arts, 2001.
- Knabb, Ken, *Situationist Internation Anthology*, Berkeley : Bureau od Public Secrets, 2006.
- Kurczynski, Karen, *Beyond Expressionism: Asger Jorn and the European Avant-Garde 1941-1961*, New York : New York University, 2005.
- Lambert, Jean-Clarence, *COBRA : un art libre*, Paris : Chêne/Hachette, 1983.
- Martos, Jean-François, *Histoire de l'International Situationniste*, Paris : Lebovici, 1989.
- McDonough, To., (éd.), *Guy Debord and the Situationist Inernational*, Cambrige : MIT Press, 2002.
- Monnin, Françoise, *Asger Jorn*, Lausanne : Ides et Calendes, 2003.
- Paquet, Marcel, *Dubuffet*, Paris : Casterman/Nef, 1993.
- Raspaud, Jean-Jacques and Jean-Pierre Voyer, *L'International ituationniste : Chronologie, bibliographie, protagonists (avec un index des noms inslutes)*, Paris : Champ Libre, 1972.
- Ragon, Michel, *Jean Dubuffet*, Paris : Fall, 1995.
- Rhodes, Colin, *L'art outsider : Art brut et création hors normes au XXe siècle*, Paris : Thames & Hudson, 2001.
- Shield, Peter, *Comparative Vandalism : Asger Jorn and the Artistic Attitude to Life*, Copenhagen : Ashgate ; Borgen, 1998.
- Steffensen, Erik, *Asger Jorn, Animator of Oil Painting*, Hellerup : Bløndals, 1995.
- Stokvis, Willemijn, *COBRA*, Paris : Gallimard, 2001.

Thévoz, Michel, *Dubuffet*, Genève : Art Albert Skira S.A., 1986.

Catalogues d'exposition

Christian Dotremont. Les développements de l'Œil, organisée au Musée des Beaux-arts de Mons, du 28 mars au 20 juin 2004.

Laurence, Alloway (ed.), *Guggenheim International Award 1964*, Solomon R.: Guggenheim Museum Library and Archives, New York: Guggenheim Museum, du 12 décembre 1963 au 05 février 1964.

Jean Dubuffet, Paris : Centre Pompidou, septembre-31 décembre, 2001.

Jorn, Asger, *Modificaton*, Paris : Galerie Rive Gauche, 1959.

Storsve, Jonas (éd.), *Asger Jorn : Œuvres sur papier*, Paris : Gallimard, Centre Pompidou, Galerie du musée et Galerie d'art graphique, du 11 février au 11 mai 2009.

Gervereau, Laurent, Paul-Hervé Parsy, *La Planète JORN*, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, du 19 octobre 2001 au 15 janvier 2002.

Articles

Aruna, D'Souza, « I think Your Work Looks a Lot Like Dubuffet ; Dubuffet and America, 1946-1964 », *Oxford Art Journal*, Vol. 20, No. 2, 1997, pp. 61-73.

Berrebi, Sophie, « Paris Circus New York Junk : Jean Dubuffet and Claes Oldenburg, 1959-1962 », *Association of Art Historians*, Vol. 29, no. 1, 2006, pp. 79-107.

Gilman, Claire, « Asger Jorn's Avant-Garde Archives », *October* 79, 1997, pp. 32-48.

Kurczynski, Karen, « Expression as Vandalism: Asger Jorn's "Modification" », *Res*, Vol. 53/54, 2008, pp. 293-313.

Lefebvre, John, « Asger Jorn: Word-Portrait », *Art Voices*, Vol.3, no.4, 1964.

Lippard, Lucy R., « Ernst and Dubuffet: A study in like and unlike », *Art Journal*, Vol. 21, No.4, 1962, pp. 240-245.

Mcdonough, Thomas F., « Rereading Debord, Rereading the Situationists », *October* 79, 1997.

Ragon, Michel, « Le Group cobra et l'expressionisme Lyrique », *Cimaise*, année 9, no. 59, May-June, Paris, 1962.

Smith, Peter, « On the Passage of a Few People : Situationist Nostalgia », *Oxford Art Journal*, Vol. 14, No. 1, 1991, pp. 118-125.

Thévoz, Michel, & Laura Harwood Wittman, « Dubuffet : The Nutcracker », *Yale French Studies*, No. 84, Boundaries : Writing & Drawing, 1994, pp. 198-221.

C. Pop art et Nouveau Réalisme

- Alloway, Lawrence, *American Pop Art*, New York : Macmillan Publishing, 1974.
- Ameline, Jean-paul, *Les Nouveaux Réalistes*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1992.
- _____, Bénédicte Ajac, *La Figuration narrative : Paris 1960-1972*, Paris : RMN, 2004.
- Cabanas, Kaira, François Bon, Nicolas Bourriaud, *Jacques Villeglé*, trad. par Deke Dusinberre, Paris : Flammarion, 2007.
- Celant, G. (éd.), *Keith Haring*, Munich : Prestel Verlag, 1992.
- Chalumeau, Jean-Luc, *Figuration Narrative*, Paris : Cercle d'Art, 2005.
- _____, *La Nouvelle Figuration : Une histoire, de 1953 à nos jours*, Paris : Cercle d'Art, 2003.
- _____, *Peinture et photographie : Pop art, figuration narrative, hyperréalisme, nouveaux pop*, Paris : Du Chêne, 2007.
- Dawn Ades, *Photomontage*, London : Thames and Hudson, 1976.
- Delafon, Eudes, *Ça c'est l'affiche*, Paris : Les presses du Tempe présent, 1979.
- Demilly, Chrisian, *Pop Art : le Choc de l'image*, Paris : Palette, 2006.
- Dorléac, Laurence Bertrand, *Villeglé, politique : Catalogue thématique des affiches lacérés*, Paris : Ides et calendes, 2008.
- Durozoi, Gérard, *Jacques Villeglé*, Paris : Hazan, 2008.
- Evans, David & Sylvia Gohl, *Photomontage : a political weapon*, London : Gordon Fraser, 1986.
- Evans, David, *John Heartfield AIZ/VI 1930-38*, New York : Kent Fine Art, 1992.
- Felgine, Odile, *Jacques Villeglé*, Paris : Ides et Calendes, 2001.
- Francblin, Catherine, *Les Nouveaux réalistes*, Paris : Regard, 1997.
- Frolian, Rodaric, *Collage : Pasted, cut, and Torn papers*, New York : Rizzoli, 1988.
- Germano, Celant, *Mimmo Rotella*, Milano : Skira, 2007.
- Hahn, Otto, *Villeglé ravisseur ravi de la réalité*, Morlaix : Musée des jacobins, 1978.
- Kurtz, B. (éd.), *Haring, Warhol, Disney*, Munich & London : Prestel Verlag/Thames & Hudson, 1992.

- Lamorce-Vadel, Bernard, *Villeglé : la présentation en jugement*, Paris : Marval, 1990.
- Lewis, Beth I., *Grosz-Heartfield : The Artist as social critic*, London : Holmes & Meier, 1980.
- Lippard, Lucy, Lawrence Alloway, Nancy Marmer, *Le Pop Art*, London : Thames Hudson, 1997.
- Livingstone, Marco, *Le Pop Art*, Paris : Hazan, 2000.
- Lobel, Michael, *James Rosenquist: Pop Art, Politics, and History in the 1960s*, Berkeley : University of California Press, 2009.
- Michau, R., « Les collages de peinture ou pictocollages », *Leonardo*, Vol. 1, Cambridge : The MIT Press, 1968.
- Mollard, Claude, *Les Mouveau Réaliste*, Paris : Cercle d'Art, 2007.
- Pachnicke, P. et K. Honnef (éd.), *John Heartfield*, New York : Abrams, 1992.
- Pommereau, Claude (éd.), *Le Nouveau Réalismes*, Paris : Beaux Art Hors-série, 2007.
- Ragon, Michel, *Naissance d'un Art Nouveau*, Paris : Albin Michel, 1963.
- Restany, Pierre, *Les Nouveaux Réalistes*, Paris : Planète, 1968.
- _____, *Villeglé témoin de son temps*, Paris : Galerie Beaubourg, 1974.
- _____, *Les Nouveau Réalisme*, Paris : Union Générale, 1978.
- _____, *L'autre face de l'art*, Paris : Galilée, 1979.
- _____, *60/90-Trente ans de Nouveau Réalisme*, Paris : la Différence, 1990.
- _____, *Avec le Nouveau Réalisme sur l'autre face de l'art*, Paris : Jacqueline Chambon, 2000.
- _____, *Manifeste des Nouveaux Réalistes*, Paris : Dilecta, 2007.
- Shanes, Eric, *Pop Art : Une réponse à la culture de masse*, trad. par Marie Dumont-Agarwal, New York : Parkstone, 2006.
- Taylor, Brandon, *Collage: L'invention des avant-gardes*, trad. Lydie Echasseriaud et François Vidonne, Paris : Hazan, 2005.
- _____, *Urban Walls: A generation of collage in Europe & America*, New York & Manchester : Hudson Hills Press, 2008.
- Taylor, Paul, (éd.), *Post-Pop Art*, Cambridge : The MIT Press, 1989.
- Tissot, Henry (éd.), *Le mouvement pop*, Paris : Robert Laffont-Grammont, 1975.
- Villeglé, Jacques, *De Mathieu à Mahé*, Paris : Edition Galerie Jacqueline Ranson, 1967.
- _____, *L'affiche lacérée : ses successives immixtions dans les arts*, London : Pergamon Press, 1969.

_____, *Lacéré Anonyme*, Paris : Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1977

_____, *Urbi & Orbi*, Mâcon : W, 1986.

_____, *De la manifestation spontanée*, Cognac : Pleine marge, 1986.

_____, *L'Épigraphie contestataire*, Caen : Éditions 23, 1994.

_____, *Un homme sans métier*, Paris : Jannink, 1994.

_____, *Jacques Villeglé : Carrefour Politique*, Calignac : Vers les Arts, 1997.

_____, *Cheminement (1943/1959)*, Paris : Les Sept Collines, 1999.

Walker, J.A., *Cross-overs : Art into Pop, Pop into Art*, London : Comedia/Methuen, 1987.

Wolfram, Eddle, *History of collage*, New York : Macmillan, 1975.

Catalogues d'exposition

1960 : Les Nouveaux Réalistes, Musée d'art moderne, Paris, 15 mai-7, Septembre, 1986.

Raymond Hains-Guide des Collections permanentes ou mise en plis, Centre George Pompidou, Paris, 6, juin-19, août, 1990.

Raymond Hains, Le Musée d'Art contemporain de Barcelona, du 01, October au 15 Décembre, 1999.

Raymond, Hains-œuvres récentes, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice, 22, juin-10, septembre, 2000.

Villeglé : La peinture dans la non-peinture, Catalogue thématique des affiches lacérées Volume I, Paris Editions Marval, 1998 (Textes : Françoise-Julie Piriou, Villeglé).

Villeglé : Graffiti politiques ou autres, Catalogue thématique des affiches lacérées Volume II, Paris Editions Marval, 1989 (Texte : Françoise-Julie Piriou).

Villeglé : La lettre lacérée (1949-1962), Catalogue thématique des affiches lacérées Volume III, Paris Editions Marval, 1990 (Texte : Daniel Abadie).

Villeglé : La lettre lacérée (1963-1989), Catalogue thématique des affiches lacérées Volume IV, Paris Éditions Marval, 1990 (Textes : Michel Giroud, Villeglé).

Villeglé : Transparences, Catalogue thématique, des affiches lacérées Volume V, Paris Éditions Marval, 1990 (Textes : Philippe Piguet, Françoise-Julie Piriou).

Villeglé : Placards de journaux Mai 68, Catalogue thématique des affiches lacérées Volume XIX, Paris Editions Marval, 1996 (Textes : Alain Jouffroy, Villeglé).

Jacques Villeglé : La comédie Urbain, Musée National d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, du 17 septembre 2008 au 5 janvier 2009.

The photomontages of Hannah Höch, Minneapolis : Walker Art Centre, 1996.

Articles

Buchloh, Benjamin H.D., « From detail to fragment: décollage affichiste », *October*, vol. 56, spring, 1991, pp. 98-110.

_____, « Hantaï, Villeglé, and dialectics of painting's dispersal », *October*, Vol. 91, 2000, pp.24-35.

Cone, Michèle C., « Pierre Restany and the Nouveaux Réalistes », *Yale French Studies*, No. 98, The French Fifties, 2000, pp. 50-65.

Cottington, David, « What the Papers Say: Politics and Ideology in Picasso's collage of 1912 », *Art Journal*, Vol.47, No.4, 1988.

Drucker, Johanna, « Dada Collage and Photomontage », *Art journal*, 1993.

Durand, Régis, « Jacques Villeglé », *Art-Press*, n. 99, Janvier, 1986.

Durozoi, Gérard, « L'esthétique de la rue », *Canal*, n. 3, octobre-novembre, 1987.

Elizabeth Cowling, « The Fine Art of Cutting: Picasso's Papiers collés and Construction », *Apollo*, ns. 142, Nov., 1995.

Fernerod, Pierre, « Villeglé et les affiches lacérées : "Je profite du travail des autres" », *Ouest-France*, 22, avril, 1985.

Goy, Bernard, « Jacques Villeglé », *journal of contemporary art*, V.4, no.1, spring-summer, 1991.

Guégan, André, « Villeglé, décolleur d'affiche », *La Bretagne à paris*, 5, Février, 1982.

Janice Macculagh, « Image to Collage, Part one: The Newspaper », *Art Magazine*, V. 60, 1985, pp. 80-85.

Lebrun, Jean-Baptiste, « Les affichistes : de la rage à la froideur », *XX siècle*, n. 45, Décembre, 1975.

Liu, Catherine, « Nouveaux Réalistes », *Art Forum*, Novembre, 1988.

Monnin, Françoise, « L'art du collage », *La cote des Antiquités*, n. 7, avril, 1988.

Morel, Guillaume, « Avenue de la Bourdonnais de Raymond Hains », *Connaissance des Art*, Janvier, 2008, pp.108-111.

Philips, Christopher, « When poetry devours the walls », *Art in America*, v. 78, no. 2, February 1990.

Pluchart, François, « Villeglé, collectionneur du lyrisme anonyme », *combat*, 20, février, 1967.

Richard, Anne, « Réalisme et sociologie », *Opus International*, n. 101, 1986.

Trigano Patirce, « Les Nouveaux Réalistes sont entrée dans l’histoire », *Réalités*, n. 367, 1976.
Villeglé, Jaceques de la, « L’affiches lacérée : ses successives immixtions dans les arts », *Leonardo*, Vol.2, No.1, Janvier, 1969, pp.33-44.

_____, « Décollage/Décollage Assiste », *Canal*, n.3, octobre-novembre, 1987.

Wideman, Dominique, « Jacques Villeglé dans la guérilla des signes », *L’Humanité*, 20 Avril 1999.

D. Le mouvement de 68

Apostolopoulos, Caroline, Geneviève Dreyfus-Armand, Irène Paillard, *Les années 68 : un monde en mouvement*, Paris : Syllepse, 2008.

Atelier Populaire, *Bibliothèque de Mai : Atelier populaire présenté par Lui-Meme*, Paris : U.U.U, 1968.

Barbey, Bruno (éd.), *Mai 68 ou l’imagination au pouvoir*, Vence : Galerie Beaubourg, Avril-Juin, 1998.

Besançon, Julien, *Les murs ont la parole : Journal mural Mai 68 Sorbonne Odéon Nanterre etc...*, Paris : Tchou, 2007.

Cassou, Jean, (éd.), *Témoins et témoignages/Actualité : art et contestation*, Paris : La connaissance S.A, 1968.

Damamme, Dominique, Boris Gobille, Frédérique Natonti, Bernard Pudal, *Mai-Juin 68*, Paris : l’Atelier/Ouvrières, 2008.

Dumontier, Pascal, *Les situationnistes et Mai 68 : Théorie et pratique de la révolution (1966-1972)*, Paris : Ibrea, 1995.

Feenberg, Andrew and Jim Freedman, *When Poetry Ruled The streets : The French May Events of 1968*, New York : SUNY Press, 2001.

Chollet, Laurent, *La révolte en images : Mai 1968*, Paris : Hors Collection, 2007.

Gilcher-Hotey, Ingrid, « May 1968 in Fance. The Rise and Fall of a New Social Mouvement », Carole Fink, Phillip Gassert & Detlef Junker (éd.), *1968 The World Tranformed*, Cambridge : Cambrdige University Press, 1998.

Hollis, Richard, *Graphic Design : A Concise History*, London & New York : Thames & Hudson, 1994.

- Lewino, Walter, *L'imagination au pouvoir*, Paris : Le Terrain vague, 1968.
- MaQuiston, Liz, *Graphic agitation: Social and political graphics since the sixties*, London : Phaidon, 1993.
- Meggs, Philip B. et Alston W. Purvis, *Meggs' history of graphic design*, Hoboken : J. Wiley & Sons, 2006.
- Parent, Francis et Raymond Perrot, *Le salon de la Jeune Peinture : Une histoire 1950-1983*, Paris : Jeune peinture, 1983.
- Poster, M., *Existential Marxism in Postwar France: from Sartre to Althusser*, Princeton : Princeton University Press, 1975.
- Pradel, Jean-Louis, *La coopérative des Malassis*, Paris : P.J. Oswald, 1977.
- Rohan, Marc, *Paris 68 : Graffiti, Posters, newspapers & poems of the events of May 1968*, New York : Impact Books, 1988.
- Rotamn, Patrick, *Les années 68*, Paris : Seuil, 2008.
- Tarnero, Jacques, *Mai 68 La révolution fiction*, Toulouse : Les essentiels Milan, 1998.
- Wlassikoff, Michel, *The Story of graphic design in France*, California : Gingko Press, 2005.

Catalogues d'exposition

- Les affiches de mai 68*, Paris : Beaux-arts de Paris éditions, Dole : Musée des Beaux-art de Dole, 2008.
- Dreyfus-Armand, Geneviève et Laurent Gervereau (éd.), *MAI 68 : Les mouvements étudiants en France et dans le monde*, Le musée d'histoire contemporaine de la bibliothèque de documentation internationale contemporaine, du 3 mai au 10 juillet 1968.
- L'Atelier populaire présenté par lui-même*, Paris : U.U.U., 1968.
- Mai 68 à l'usage des moins de vingt ans*, Arles : Actes Sud, 1998.
- Mai 68 : l'affiche en héritage*, exposition du 7 mai au 26 juillet 2008, Paris : Galerie Anatome, 2008.

Article

- Smith, Peter, « On the Passage of a Few People: Situationist Nostalgia », *Oxford Art Journal*, Vol. 14, no.1, 1991, pp.118-125.
- Vient, R., « Les situationnistes et les nouvelles formes d'action contre le politique et l'art », *L'internationale situationniste*, no.11, oct. 1967.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

1. *INSULA I*, salle de classe (?), L.15.5cm, H.15.6cm, Fin du 1^{er} – début du II^e siècle ap. J.-C., Musée romain d'Avenches.
2. *graffiti d'un petit bonhomme*, Périgueux-LA DOMUS De Vesone, L. 11.3xH.10.3, pas avant le milieu du 1^{er} siècle apJ.C., la ville de périgueux.
3. *OCEANSVS. I. XIII V.*, C. I. L. IV, 8055a., Philippe Moreau (éd.), *Sur les murs de Pompéi*, Paris : Gallimard, 2011.
4. *ARACINTVS L IIII, PISITIARIO*, C. I. L. IV, 8055b et c., Philippe Moreau (éd.), *Sur les murs de Pompéi*, Paris : Gallimard, 2011.
5. *Tête d'homme casqué*, à Donjon du Château de Vincennes, Christian Colas, *Paris Graffiti*, Paris : Paragramme, 2010, p.25.
6. *Vive La France*, sur le mur de la chapelle du Mont-Valérien, dont celui laissé par Abel Vacher, le 2 octobre 1943. Christian Colas, *Paris Graffiti*, Paris : Paragramme, 2010, p.127.
7. *PEREGRINSVS*, Portrait couronné en caricature, la planche XVI, n. 2., par Raphael Garruci, *Graffiti de Pompéi. Inscriptions et gravures tracées au stylet*, Paris : B. Dupart, 1856.
8. *CAMPI VICTORIA VNA/CVM NV CERINIS PERISTIS*, la planche XXIX, n. 6., Raphael Garruci, *Graffiti de Pompéi. Inscriptions et gravures tracées au stylet*, Paris : B. Dupart, 1856.
9. Bouquet, A., *Voulez-vous aller faire vos ordures plus loin, pôlissons !*, *Caricature*, Paris, janvier 17, 1883, no.115, plate 238.
10. Graffiti de la Série VII, « La Mort », 1935-1950, Brassaï, *Graffiti*, Paris : Flammarion, 1960.
11. Pablo Picasso, *Croquis avec Pierrot figures*, 1900, Encre, conté crayon, et crayon de couleur sur papier, 22x31.8cm, Musée de Picasso, Barcelone.
12. Pablo Picasso, *Caricature et Portraits : Guillaume Apollinaire, Paul fort, Jean Moréas, Fernande Olivier, André Salmon, Henri Delormel*, 1905, Encre, conté crayon et crayon de couleur sur papier, 25.5x32.7cm, Musée de Picasso, Paris.

13. Jean Dubuffet, *Mur aux inscriptions*, 1945, Huile sur toile, 99.7x81cm, The Museum of Modern Art, New York.
14. Jean Dubuffet, *L'hôtel du Cantal – série Paris Circus*, 1961-1962, Huile sur toile, 89x116cm, George Centre Pompidou, Paris.
15. Bernard Quentin, *Graffiti*, 1961, média mélangé sur papier, 65x50cm, Musée de la Poste, Paris.
16. Vittorio Matteo Corcos, *Portrait de Yorick*, 1889, Huile sur toile, 199x138cm, Musée civique Giovanni Fattori, Livorno.
17. Grandville, *Self-portrait drawing on a graffiti-covered wall (Dessin autoportrait sur un mur couvert de graffitis)*, 1844, *Cent proverbs*, Paris: H. Fournier, p.354.
18. James Ensor, *The Pisser*, 1887, Gravure, 14.9x10.8cm, collection privée, Brussels.
19. Charles-Joseph Traviès, « La poire est devenue populaire ! », *Le Charivari*, 28, avril, 1833.
20. *De la fabrique du Mans*, communiqué par M. de Liesville, Champfleury, *Histoire de l'imagerie Populaire* (1869), Paris : E. dentu, p. XXXVII.
21. George Grosz, *Republican Automats*, 1920, Aquarelle sur papier, 60x47.3cm, Museum of Modern Art, New York.
22. René Magritte, *Ellipse*, 1948, Huile sur toile, 50.3x73cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels.
23. René Magritte, *La Famine*, 1948, Huile sur toile, 46,5 x 55,5 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels.
24. Amand Gautier, *Henri Rochefort dans Mazas Prison*, 1871, Huile sur toile, 29x40cm, Musée d'art et d'histoire, Saint-Denis.
25. Guillaume Apollinaire, *Prêtre gravant le mot « Jésus » sur le tronc d'un arbre*, 12 août 1895, pierre noire, 24x15cm, Monaco, Vila Flore, Collection particulière.
26. Guillaume Apollinaire, *L'horloge de demain*, poème-tableau en couleur, dans la revue 391, n°4, 15 mars 1917, 37x27cm, BHVP.
27. Guillaume Apollinaire, *Ah ! Dieu Que la guerre est jolie*, 1915, La peinture à la boîte.
28. *Crédit est mort*, D'après une estampe du dix-septième siècle, Champfleury, *Histoire de l'image populaire* (1869), p.195.
29. René Magritte, « L'Image et les mots », *Révolution surréaliste*, n°12, Décembre, 1929.
30. Ernest Pichio, *La Veuve du fusillé*, 1877, 148x113cm, peinture à l'huile sur toile, Musée de l'histoire vivante de Montreuil, Montreuil.

31. Marcel Duchamp, *LHOOQ*, 1919, Stylo sur une reproduction (Ready-made), 19.7x12.4cm, Centre George Pompidou, Paris, collection privée.
32. Asger Jorn, *Droit de l'aigle*, 1950, Huile sur toile, 122.5x124.0cm, Musée d'Aalborg, Danemark.
33. Asger Jorn, *Vision nocturne (Nocturnal Vision)*, 1956, Huile sur toile, 101.2x81.3cm, Louisiana Museum of Modern Art, Danemark.
34. Asger Jorn, *La double face*, 1960, Huile sur toile, 116.5x89.8cm, Louisiana Museum of Modern Art, Danemark.
35. Asger Jorn, *Grand baiser an cardinal d'Amerique*, 1962, modification, Huile sur toile, 92x73cm, Musée Jenisch Vevey, Suisse.
36. Asger Jorn, *En attendant Godot, elle l'a eu*, 1962, modification, Huile sur toile, 27x41cm, Collection privée Jacques prévert.
37. Asger Jorn, *Choux*, 1951, modification, Huile sur toile, 201x117cm, Kunsthalle zu kiel.
38. Banksy, intervenant au Brooklyn Museum, 2005, Dessous, l'œuvre accrochée.
39. Banksy, tableau détournée, 2005, intervenant à Metropolitan Museum, New York.
40. Banksy, *Mona Lisa Smile*, 2004, intervenant au Musée de Louvre, Paris.
41. Asger Jorn, *Wakenupriseandprove*, 1961, Huile sur toile, 55x46cm, Collection privée.
42. Asger Jorn travaille sur « *luxury painting* » en 1961.
43. Asger Jorn, *Nothing Happens*, 1962, Huile sur toile, 128.3x199.5cm, Louisiana Museum of Modern Art, Danemark.
44. Asger Jorn, *Instructive extraction of a konstruktif destruction*, 1966, Huile sur toile, 89x116cm, Louisiana Museum of Modern Art, Danemark.
45. Asger Jorn, *L'Avant-garde ne se rend pas*, 1962, Huile sur toile, 73x60cm, Collection de Pierre et Micky Alechinsky.
46. Marcel Duchamp, *Apollinaire Enameled*, 1916-1917, Crayon et peinture sur carton (readymade), Philadelphia Museum of Art, New York, Collection de Louise et Walter Arensberg Collection.
47. Marcel Duchamp, *Pharmacie*, 1914, Rouen, 26.2x19.3cm, readymade, Collection Arakawa, New York.
48. John Heartfield, *War*, 1933, Une peinture par franz V. Strick et mis à jour par John Heartfield, Collection de Franz v. Stuck.
49. Asger Jorn et Guy Debord, *Memoires : Structures portantes d'Asger Jorn (1952)*, Paris : J-J. Pauvert aux Belles Lettres, 1993.

50. Asger Jorn et Christian Dotremont, *Je lève, tu lèves, nous rêvons*, 1951-1952, Encre, Plume, Stylo, 12.5x9.3cm, Silkeborg Kunstmuseum.
51. Asger Jorn et Christian Dotremont, *ça diapre*, 1963, Dessin-mot, Encre de Chine sur papier, Silkeborg Kunstmuseum.
52. Christian Dotremont, *Dépassons l'anti-art*, 1974, Logogramme, Encre de Chine, 27x20cm, Silkeborg Kunstmuseum.
53. Asger Jorn, *Stalingrad, stedet som ikke er eller modets gale letter (Stalingrad, no man's Land or the Mad Laughter of Courage)*, 1957-1972, Huil sur toile, 296x492cm, Silkeborg Kunstmuseum.
54. Photographie d'église de Tilleul-Dame-Agnes, photographie par Gérard Franceschi, sous la direction d'Asger Jorn, *Signes gravés sur les églises de l'Eure et du Calvados*, 1968.
55. Pablo Picasso, *Guitare, partition, verre*, 1912, collage. papier collé, gouache, fusain, 48x65cm, Marion Koogler McNay Art Museum, San Antonio, Texas.
56. Pablo Picasso, *Le Rêve*, 1908, papier collé : Reutilisation d'un carton brun portant l'étiquette des Grands Magasins du Louvre.
57. Kurt Schwitters, *Un titled (For Käte)*, 1947, collage, 10x13cm, Collection privée.
58. Hannah Höch, *On With The Party*, 1965, photomontage, 10 7/16 x 13 3/4 inches, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart.
59. Jacques de Villeglé, *Paix en Algérie*, 1956, Paris.
60. Mimmo Rotella, *Marilyn*, 1962, décollage, Opera Gallery, Genève.
61. Mimmo Rotella, *Moana la scandalosa*, 2002, décollage, Opera Gallery, Genève.
62. Mimmo Rotella, *Operation Sade*, 1966, report photographique, 91.44x91.44cm, Milan, Collection particulière.
63. Mimmo Rotella, *La Dolce Vita*, 1967, Décollage, 160x133cm, collection particulière.
64. Mimmo Rotella, *Red Blank*, 1980, Poster et blank monochrome, 150x110cm, Collection particulière.
65. Mimmo Rotella, *Virus*, 1987, sur peinture sur décollage sur toile, 100x150cm, Galevia Marconi, Milan.
66. Mimmo Rotella, *Happy end*, 1993, Décollage et peinture, 178x257cm, Collection particulière.
67. Jacques Maché de la Villeglé, *Ach Alma Manétro*, 1949, l'affiche lacérée, 58x256cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.
68. Jacques Maché de la Villeglé, *Algérie-Négociation, 13 mai 1961*, l'affiche lacérée,

- 47x55.5x2cm, cat. *Villeglé : Graffiti politiques ou autres*.
69. Jacques Maché de la Villeglé, *La Chienlit rue de Sévigné, 17 mai 1968*, l'affiche lacérée, 84x89cm, cat. *Villeglé : Graffiti politiques ou autres*.
70. Jacques Maché de la Villeglé, *223, rue du Temple-La parole est à vous, 20 novembre, 1968*, l'affiche lacérée, 100x73cm, cat. *Villeglé : Graffiti politiques ou autres*.
71. Jacques Maché de la Villeglé, *Gare Montparnasse – Rue du Départ, 12 juillet, 1968*, Courtesy d'artiste, cat. *Villeglé : Graffiti politiques ou autres*.
72. Jacques Maché de la Villeglé, *L'anonyme du Dripping, 13, avril, 1967*, l'affiche lacérée, 200x320cm, Museum Hedendaagse Kuns, Gent, Belgique.
73. Jacques Maché de la Villeglé, *La rue du Faubourg du Temple, 24, septembre, 1978*, l'affiche lacérée, 85x39cm, cat. *Villeglé : Graffiti politiques ou autres*, Paris : Marval, 1989.
74. Jacques Maché de la Villeglé, *La rue de Thorigny, 10, Juin, 1969*, l'affiche lacérée, 105.5x114.5cm, cat. *Villeglé : Graffiti politiques ou autres*, Paris : Marval, 1989.
75. Jacques Maché de la Villeglé, *Rue du Temple vietnamien, 24 juin, 1967*, l'affiche lacérée, 76x287cm, cat. *Villeglé : Graffiti politiques ou autres*, Paris : Marval, 1989.
76. Jacques Maché de la Villeglé, *Les onze o, Première étude*, dans série de *L'Alphabet socio-politique*, 1995.
77. Sine, *Debout les damnés de Nanterre !*, 1968, Courtesy d'artiste.
78. Gérard Fromanger, *La police s'affiche aux Beaux-Arts, les Beaux-Arts affichent dans la rue*, 1968, l'affiche de la sérigraphie.
79. L'atelier de l'école des Beaux-Art, *La chienlit c'est lui*, 1968, l'affiche de la sérigraphie, Courtesy de l'anonyme.
80. Karl Appel, *Sans titre*, 1968, l'affiche imprimée en lithographie, 54x70cm, par Adrien Maeght, Paris.
81. Asger Jorn, *L'imagination au pouvoir*, 1968, quatre affiches.
82. Les slogans du mouvement de 68, cité par Walter Lewino, *L'imagination au pouvoir*, Le terrain Vague, 1968, Photographies de JO SCHNAPP.
83. *Ne travaillez jamais*, Inscrit au mur de la rue de Seine, au début de l'année 1953, Photo parue dans *Internationale Situationniste*, n. 8, Paris, 1963.
84. Gérard Fromanger, *Souffles de mai*, 1968, installation de place blanche, Paris.
85. Richard Serra, *Berlin Function*, 1988, avec l'inscription à aérosol : « 560, 000 [DM] this shit », Brandenburg Gate, Berlin, Photo par Dario Gamboni, *The Destruction of Art*,

Reaktion Books, 2012.

86. Taki 183 dans l'article de *New York Times*, 21, juillet, 1971.
87. Demer, Col et Kasso, New Jersey, 2010, *Sans titre*, graff, États-Unis, Courtesy de Demer.
88. Lemy Macurr (Futura 2000), Main Lines: N.1 et N.3, *Sans titre*, au début des années 70, Avec writing Groups : SA, 3YB, CVA, Manhattan New York.
89. Lee George Quinones, *Lion's Den*, 1980, Lower East Side, New York.
90. Lee George Quinones, *Society's Child*, 1983, Bombe à aérosol sur toile, 144x120cm, collection Groninger Museum, Groningen, The Netherlands.
91. Lady Pink et Jenny Holzer, *Honey Tell Me*, 1983, Bombe à aérosol sur toile, 89x89cm, Collection privée.
92. Lemy Macurr (Futura 2000), *Word tour action*, 1984, Bombe à aérosol sur toile, 54x96cm, Collection privée.
93. Keith Haring, *subway drawings*, métro de New York, États-Unis, 1983, Courtesy de Laura Levine/Corbis.
94. Keith Haring, *Animation*, 1982, Panneau lumineux, exposition de *Times Square*, New York.
95. Keith Haring, *Free South Africa*, 1985, l'affiche, New York.
96. Keith Haring, *Pop Shop*, 1988, Tokyo, Photographie par Tseng Kwong Chi, Keith Haring Foundation.
97. Keith Haring, *Le mur de Berlin*, 1986, Photographie par Tseng Kwong Chi, Keith Haring Foundation.
98. Jean-Michel Basquiat, *Sans titre*, Vers 1980, New York.
99. Jean-Michel Basquiat, *Mona Lisa*, 1983, Acrylique crayon gras et papier collé sur toile, 109.5x154.5cm, Courtesy José Nesa, Genève.
100. Richard Hambleton, série de *Mass Murder*, du 1976 au 1978 au 15 villes.
101. Richard Hambleton, série de *Shadow man*, 1982.
102. Richard Hambleton, série de *Marlboro Man*, New York.
103. Richard Hambleton, *Ambert*, 2006, Vernis, émail coloré et feuille d'argent sur bois, 48.3x55.9cm, woodward Gallery, New York.
104. Installation d'exposition de *Beautiful painting*, du 15 septembre au 3 novembre 2007, Woodward Gallery, New York.
105. Jean-Michel Basquiat, *Samo is dead*, New York.
106. Jean-Michel Basquiat, *Sans titre*, 1983, Acrylique et crayon gras sur toile, triptyque,

- 244x184cm, collection particulière, New York.
107. Brain Barnes and others, *Detail de Morgan's wall or The Good, the Bad and the Ugly*, 1979, The Wandsworth Mural Workshop, Londres.
 108. Gérard Zlotykamien, *éphémère*, 2009, dessin à la bombe aérosol, paris, Courtesy de Thierry Lefébure.
 109. Gerard Zlotykamien, *éphémères*, 2010, l'exposition *Vive l'art Urbain*, du 10 septembre au 16 octobre, 2010, Paris.
 110. Ernest Pignon-Ernest, *La Commune*, 1971, Images en sérigraphie, aux escaliers saint cœur et au métro Charonne.
 111. Ernest Pignon-Ernest, *Les agressions*, 1976, l'affiche collée, Grenoble.
 112. Ernest Pignon-Ernest, *Apartheid : Le jumelage du cap avec la ville de Nice*, 1974, l'affiche collée, Nice.
 113. Ernest Pignon-Ernest, *Immigrés*, 1976, l'affiche collée, Avignon.
 114. Ernest Pignon-Ernest, *Les expulsés*, 1979, l'affiche collée, Paris.
 115. Ernest Pignon-Ernest, *Extases*, 2008, la Chapelle Saint-Charles, Avignon.
 116. Ernest Pignon-Ernest, *Malheur de femme sur l'avortement*, 1975, Images en sérigraphie, Avignon.
 117. Ernest Pignon-Ernest, *Une Piéta*, 2002, l'affiche collée, Soweto, Sud-Africaine.
 118. Ernest Pignon-Ernest, *Cadres et Cadrages*, 2004, Nice.
 119. Ernest Pignon-Ernest, *Le série de Soupirlail*, 1957-1999, l'affiche collée.
 120. Ernest Pignon-Ernest, *Cabines téléphoniques*, l'affiche collée, Photographie par l'artiste, 1996.
 121. *JR et Ernest Pignon-Ernest : L'art au bout de la rue*, 2013, Paris-Match, photographie par Manuel Logos cid.
 122. Daniel Baugeste, *Sans titre*, 1982, Détournement des affiches 4x3, Paris.
 123. Daniel Baugeste, *Grande Muraille de Chine*, 1985, Chine.
 124. Vive La Peinture, *Sans titre*, 1987, Peinture murale, Palissade, rue Saint-Merri, Paris4e.
 125. Vive La Peinture, *Zuman*, l'exposition *Vive l'art Urbain*, du 10 septembre au 16 octobre, 2010, Paris.
 126. *Blek le Roc*, La couverture de Bande dessinée, Juillet, 1989. Mensuel.
 127. Blek le Rat, *Autoportrait*, 1981, pochoir, Paris.
 128. Blek le Rat, *Rats*, 1981, Paris, pochoir.
 129. Blek le Rat, *homme qui court*, 1984, pochoir, Paris.

130. Blek le Rat, *Vieil homme*, 1983-1985, pochoir, Marseille et 1984, paris.
131. Blek le Rat, *Femme du Bangladesh*, 1984, pochoir, Paris.
132. Blek le Rat, *Mendiant*, 2005, l'affiche collée, Paris 11^e.
133. Blek le Rat, *L'homme à la tête d'ordinateurs*, 2007, l'affiche collée, Londres.
134. Miss Tic, *Nous resterons amis chemin*, 2006, pochoir, Paris 13^e, photographie Miss. Tic.
135. Miss Tic, *J'enfile L'art mur Pour bombarder des mots cœurs*, 1985, encre aérosol sur toile, 82x78cm.
136. Miss Tic, *Je t'ai fait marcher, je t'ai fait courir, je te ferai tomber*, 1998, pochoir, rue de l'Oise, Paris, 19^e.
137. Miss Tic, *Autoportrait*, 1990, pochoir, Paris 30, photographie par Raoul.
138. Miss Tic, *J'aime l'inconnu et les inconnus*, 2003, encre aérosol sur toile, 50x50cm, Galerie Au-dessous du Volcan, Paris.
139. Miss Tic, *J'enfile l'art mur pour bombarder des mots cœurs*, 1985, pochoir, Paris 11^e photographie par Isabelle Gabrielli.
140. Miss Tic, *Toi en moi*, Paris 11^e, 1986, pochoir, Photographié par Gérard Lavalette.
141. Miss tic et Jean Faucheur, 2007, Encre aérosol sur bois, 130x50cm, exposition *Toi et moi*,Galerie Chappe, Paris, photographie par Christophe Genin.
142. Miss Tic, *Je ferai jolie sur les trottoirs de l'histoire de l'art*, 1985, affiches lacérées sur toile, 100x81cm, Paris 4^e, Photographie par Christophe Genin.
143. Miss Tic, *Je ferai jolie sur les trottoirs de l'histoire de l'art*, 1995, affiches lacérées sur toile, 100x81cm, Paris 13^e, photographie par Gérard Lavalette.
144. Miss Tic, *Je ferai jolie sur les trottoirs de l'histoire de l'art*, 1995, affiches lacérées sur toile, 100x81cm, Paris 14^e, FIAP.
145. Miss Tic, *Eros, érosion*, texte au pochoir et prises électriques, 2007, Galerie, Paris, 18^e, photographie Christophe Genin.
146. Miss Tic, *Il était une foi la vierge en sainte*, 2000, d'après Raphael, de la série Muses et Homme Paris 20^e, Photographie par Miss. Tic.
147. Miss Tic, *Femmes passives, femmes faciles*, 2000, Paris 20^e, photographie par Philippe Zénatti.
148. Jean-Auguste Dominique Ingres, *La Baigneuse*, 1808, Huile sur toile, 1.460 x 0.975m, Musée du Louvre, Paris.
149. Miss Tic, série de *Miss. Tic Présidente*, 2007, sur papier Arches, 50x65cm.

150. Miss Tic, *Le pouvoir ne protège pas, il se protège*, 2004, l'affiche collée.
151. Jef Aérosol, *Autoportrait*, 1986, pochoir, rue Pierre-Budin, Paris.
152. Jef Aérosol, *CHUUUTTT!!!*, 2011, Beaubourg, Paris.
153. Jef Aérosol, *Sitting Kid*, 2009, pochoir, Muraille de Chine.
154. Jérôme Mesnager, *Sans titre*, 1995, Ménilmontant, Paris 20^e.
155. Jérôme Mesnager, *Sans titre*, 2005, pochoir, rue de Ménilmontant, Paris 20^e.
156. Miss Tic, Nemo, Jef Aérosol, *Sans titre*, 1998, Lézarde de la Bièvre, Paris.
157. Nemo, *Sans titre*, 2009, pochoir, Ménilmontant, Paris, 20^e.
158. Mosko et associé et Jérôme Mesnager, *Sans-titre*, pochoir, rue du Retrait, Paris 20^e.
159. Miss Tic, *Après des histoires à dormir debout, des histoires à coucher dehors*, 2007, pochoir, Réunions de Chantier, Photographie par Miss. Tic, Lyon.
160. Miss Tic, *Léo Ferré et Pépée*, 2007, Peinture Murale, exécutée par Christophe Gabriel, Orly, Résidence Universitaire, Photographie par Corinne Guidal.
161. Détail de l'exposition de *tag*, du 27 mars au 26 avril, 2009, Grand Palais, Paris.
162. Détail de l'exposition de *Né dans la rue-Graffiti*, du juillet 2009 au 10 janvier 2010, La Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris.
163. Détail de l'exposition de *Street Art*, du mars au 25 août 2008, Musée de Tate Modern, Londres.
164. Détail de l'exposition de *Can Festivals*, 05 mars, 2008, Londres.
165. Jenny Holzer, « Vous êtes passé présent et futur », 1996-2011, série de *Projections*, Paris.
166. Jenny Holzer, « Protect me from what I want (gardez-moi de mes désirs) », slogans, installation sur Times Square, New York.
167. Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into U.S. museums?* (Les femmes doivent-elles être nues pour entrer dans les musées des États-Unis ?) 2007, Affiche, New York.
168. Barbar Kruger, *Sans titre* (We don't need another hero), 1985, Affiche, New York.
169. Barbar Kruger, *Sans titre* (I shop therefore I am), 1987, Affiche, New York.
170. Barbar Kruger, *Sans titre* (Surveillance is your busywork), 1983, Affiche, New York, Courtesy de l'artiste.
171. Le Cup Up collective, *Sans Titre*, 2008, affiche de panneau publicitaire découpée et réorganisée, Galerie Seventeen, Shoreditch, Londres.
172. Poster Boy, *Sans titre*, photographie par Jaime Rojo.

173. Scandal, *Sans titre*, 2002, Paris.
174. Tom Tom, détournement de l’affiche, Festival du M.U.R. DE L’ART, du 28 octobre au 01 novembre, l’espace d’Animation des Blancs Manteaux, 2010.
175. Dans Witz, *sans titre*, série de *Skate boarders Are Graffiti*, 2005, autocollant, New York, États-Unis.
176. Dans Witz, *Sans titre*, série d’*Ugly new building*, 2008, New York, États-Unis, Courteys de l’artiste.
177. Shepard Fairey, série d’*Obey the Giant*, de 1989 à 1996, autocollant, New York.
178. Shepard Fairey, *Warning: Surveillance*, 2000, screen print, 60.96x45.72cm.
179. Shepard Fairey, *Hug Bomb and Drop Babies*, 2004, screen print.
180. Shepard Fairey, *More Militerry Less Skools*, 2012, screen print, 46x61cm.
181. Shepard Fairey, *Make Art Not War*, 2000, screen print.
182. James Cauty, *Dead Dad*, autocollant, Londres.
183. Buff Monster, *Sans titre*, 2010, autocollant, Los Angeles, États-Unis.
184. D* Face, *Elisabeth II*, 2006, autocollant, Le mur de l’East London.
185. D* Face, *D* Dog*, 2010, autocollant.
186. Swoon, *Potrait of Silvia Elena*, 2008, autocollant, San Francisco, États-Unis.
187. Swoon, *The Swimming Cities of Serenissima*, 2009, Mer Adriatique, Biennale de Vénice, Courtesy Tod Seelie.
188. Alexandre Farto alias Vhils (Vhils), *Scratching the Surface*, 2008, gravure, Londres, Royaume-Uni.
189. Bäst, *Sans titre*, 2007, autocollant, Brooklyn.
190. Bäst, *Sans titre*, 2011, autocollant, Manhattan, New York.
191. Judithe Supine, *Sans titre*, 2007. Manhattan Bridge.
192. Judithe Supine, *Sans titre*, 2008, série de collages, en haut d’un mur sur Old Street, Londres.
193. André Saraiva, *Monsieur A*, 2005, dessin à la bombe aérosol, mur de Clerkenwell Road, Londres.
194. André Saraiva, série de *Love Graffiti*, de 2000 à 2010, dessin à la bombe aérosol, Paris.
195. André, *Tête de Mr. A*, 2008, dessin à la bombe aérosol, Harajuku en compagnie d’un vieux Space Invader de 2001.
196. Thomas Ville, *Monsieur Chat Géant*, 2004, dessin à la bombe aérosol, 50mx25m, une place devant le Centre Pompidou.

197. Ben EINE, *Selle the House, The Kids, The Wife, It's Bonus Time*, 2010, Londres, Royaume-Uni.
198. L'Atlas (Jules Dedet Granel), *Time is Art*, 2008, triptyque, aérosol sur metal, Esplanade du Centre Georges Pompidou, Paris.
199. L'Atlas (Jules Dedet Granel), *I am here*, Paris.
200. L'Atlas (Jules Dedet Granel), *Seven Daughters*, Moscow.
201. L'Atlas (Jules Dedet Granel), *Under control*, Paris.
202. Otavio et Gustavo Pandolfo (OS Gêmeos), *Os Joven não são mais Jovens* (Les jeunes ne sont plus jeunes), dessin à la bombe aérosol.
203. Otavio et Gustavo Pandolfo (OS Gêmeos), *Sans titre*, 2008, Murale Tate Modern, Projet de Tate Modern Mesuem, Londres.
204. Vanessa Alice Bensimon (Miss Van), *Sans titre*, 2006, dessin à la bombe aérosol, Barcelone, Espagne.
205. Ericailcane, *Il funerale del Gallo*, 2009, Fume Festival, Grottaglie, Italie.
206. Labrona, *Street Hugs*, Montreal, Canada, 2010. Courtesy de l'artiste.
207. Christian Cuémy (C215), *Vieil homme*, 2008, placé derrière des barreaux de Shoreditch, Londres.
208. Christian Cuémy (C215), *Potrait de mineur*, 2008, *Cans Festival* de Londres.
209. Roadsworth, *Male Plug*, 2007, dessin à la bombe aérosol, Baie-Saint-Paul, Canada.
210. Boa Mistura, *BELEZA*, 2012, avec les enfants du quartier au São Paulo. Brésil.
211. Ernest Pignon-Ernest, *arbrorigènes*, 1984, Installation au Jardin des Plantes de Paris, Courtesy d'artiste.
212. Mark Jenkins, série de *Stoker Project*, 2005, Philadelphia.
213. Mark Jenkins, Tudela, Espagne, 2010.
214. Slinkachu, *Little people in the City*, 2012, Technique mixte, VDNKH ares, Moscou, Russie.
215. Shimon Attie (Cédric Bernadotte), *The Writing on the Wall*, 1991-1993, Berlin, Courtesy d'artiste.
216. Shimon Attie (Cédric Bernadotte), *Hiding Places*.
217. Cédric Bernadotte, *anonymixte*, 1999, Montpellier.
218. Invader, *space invader*, Hollywood, Los angeles.
219. Invader, *Bad Men II*, 2007, Rubik Cube, galerie Joellenbeck-Michael Nickel, cologne.
220. Zevs, *Public Bench*, série de *Electric Shadows*, 2000, Paris, France. Courtesy de

l'artiste.

221. Zevs, *Visual Attacks*, 2001, Paris. Courtesy de l'artiste.
222. Zevs, *Nike Liquidated Logo*, 2005, Berlin, Allemagne. Courtesy de l'artiste.
223. Zevs, *La Grande Odalisque orangée*, 2012, Peinture à l'huile et liquide sur toile, 182.5x326.5cm.
224. JR, *portrait of a génération* dans série de *28 millimètres*, 2004, avec Ladj Ly, Montfermeil.
225. JR, série de *Woman are Heroes*, Nairobi, Kenya 2008.
226. JR, série de *Face 2 Face*, frontière cisjordanienne, 2007.
227. JR, série d'*Inside Out*, 2010, Paris.
228. Rero, *J'aurais préféré un mur blanc plutôt que cette affiche de merde*, 2008, Saint-Maur, Paris, Photo par projet de Le M.U.R.
229. Rero, *ERROR 404*, 2010, Essonne.
230. Rero, *Not Found*, 2011, Allemagne.
231. Rero, *DEGAGE*, 2011, Paris.
232. Ben (Benjamin Vautier), « Art est un mot écrit », cité par site de ben-Vautier.com
233. Dran, *Virus*, 2010, peinture aérosol et acrylique sur toile, 80x66cm, Collection privée.
234. Dran, *Frais de livraison gratuits*, 2009, crayon et pierre noire sur carton ondulé, 26x24cm.
235. Blu, *Sans titre*, 2008, Old Street, Londres.
236. Blu, *Evolution of Man*, 2007, Londres.
237. Blu et JR, *Reclaim Your city*, 2007, Kreuzberg, Berlin.
238. Herakut (Hera et Akut), *They hate Me just Because I'm Golden*, 2000, Courtesy de l'artiste.
239. Herakut (Hera et Akut), *Art Doesn't Help People*, 2009, Lunebourg, Allemagne. Courtesy de l'artiste.
240. Ron English, *Sans titre*, 2012, Los Angeles, Courtesy de wessame Benahcene.
241. Ron English, *Sans titre*, 2012, Brooklyn, Courtesy de Jaime Rojo.
242. Saner, *Sans titre*, 2013, Mexico, Courtesy de galerie Fifty 24 MX.
243. Escif, *Street art vs Capitalisme*, 2012, Grottalie, Italie.
244. Banksy, *This wall is a designated graffiti*, la bombe aérosol.
245. Banksy, *Graffiti removal hotline: 080034597*, 2006, pochoir, Pentonville Rd, Londres.
246. Banksy, *Because I'm worthless*, 2005, pochoir, Londres.

247. Banksy, *It's not a race*, pochoir, photo par Banksy.
248. Banksy, *Rat portant un appareil photo*, 2005, pochoir, The ritz, Picadilly.
249. Banksy, *Space Girl and Bird*, 2004, pochoir, Deptford, London.
250. Banksy, *Think Tanki*, 2003, la pochette du disque de Blur.
251. René Magritte, *Amants*, 1928, Huil sur toile, MoMa de New York, la collection richard S. Zeisler.
252. Banksy, *Les policiers*, 2003, pochoir, shoreditch, Londres.
253. Banksy, *One Nation Unter CCTV*, 2008, pochoir.
254. Banksy, *What are you looking at?* 2004, pochoir, Marble Arch, Londres.
255. Banksy, *Mona Lisa with a rocket launcher*, 2001, pochoir, Soho.
256. Banksy, *flying Copper*, 2003, sérigraphie, 102x68cm, Vienna, Collection Butterfly.
257. Banksy, *Have a nice day*, 2003.
258. Banksy, *Ends Today*, 2006, Huile sur papier, 84x168 in, London.
259. Banksy, *Napalm*, 1994.
260. Banksy, *La champagne de Greenpeace*, l'affiche de Greenpeace contre la déforestation.
261. Banksy, *Piquenique en Afrique*, 2006, sérigraphie.
262. Banksy, *You have got to be kidding me*, 2006.
263. Banksy, *Love poème*, 2004, l'affiche collée, Soho, London.
264. Banksy, *Histoire d'ours*, 2005, pochoir, Notting Hill, London.
265. Banksy, *This is not a photo opportunity*, pochoir, Sydney, Paris.
266. Banksy, *I'm a celebrity get me out of here*, 2003, Installation, Longleat Safari Park.
267. Banksy, *Uniforme orange*, 2006, Installation, Disneyland, Californie.
268. Banksy, *chalk Farm*, pochoir, Londres.
269. Dolk, *Une fille s'extrait d'un costume de poupée*, pochoir.
270. Dolk, *Un gorille porte un costume*, pochoir, Bergen.
271. Dolk, *Le pape prend une pose de Marilyn*, pochoir, Bergen.
272. Dolk, *Burger King*, 2006, pochoir.
273. Dolk, *Sans titre*, 2008, Cans Festivals, Londres.
274. Les affiches de Mai 68
275. Shepard Fairey, *Disobey*, 2003, autocollant, la 3rd Street, Quartier de Fairfax, Los Angeles.
276. Shepard Fairey, *Hope*, 2008, l'affiche.
277. *Get A Job* et *I Want You*, 2012, l'affiche, Screen print sur papier, 61x45cm.

- 278. Shepard Fairey, *We Are Human*, 2010.
- 279. Banksy, *Show me the Monete*, 2005, l'image détournée de Claude Monet.
- 280. Banksy, *Sun flowers*, 2005, l'image détournée de Van Gogh.
- 281. Banksy, *The bad artists imitate, the great artists steal*, sculpture.
- 282. (282-1, 282-2, 282-3) Documentaire de *King Hobbo va Banksy*,
- 283. Mr. Brainwash, *Auto-portraits*, 2008, Screen print sur papier autocollant, Los Angeles.
- 284. Mr. Brainwash, *Baiser de Madonna et Britney Spears*, 2008, Screen print sur papier autocollant, Los Angeles.
- 285. Mr. Brainwash, *Baiser de Madonna et Britney Spears*, 2008, corrigée Cans Festival, Londres.
- 286. Banksy, *The Mild Mild West*, Bristol.
- 287. Banksy, Mur de Palestaine, 2007, pochoir.
- 288. Banksy, *I can't believe you Morons actually but this shit*, 2006.
- 289. Banksy, L'exposition de *Better out than in*, 2013, New York.
- 290. Banksy, *Monopoly*, 2011, Installation, photo par Sophie Pinchetti, Londres.

Illustrations

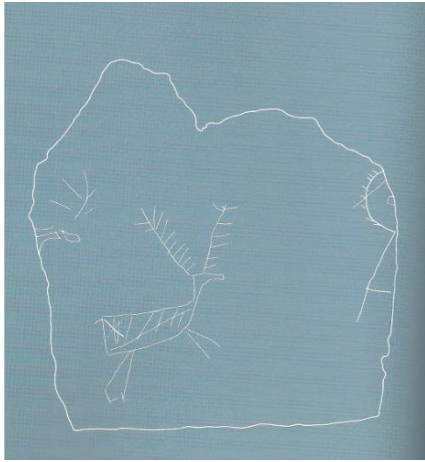


Fig. 1. *INSULA 1*, salle de classe (?),
L.15.5cm, H.15.6cm,
Fin du 1^{er} – début du II^e siècle ap. J.-C.,
Musée romain d'Avenches.

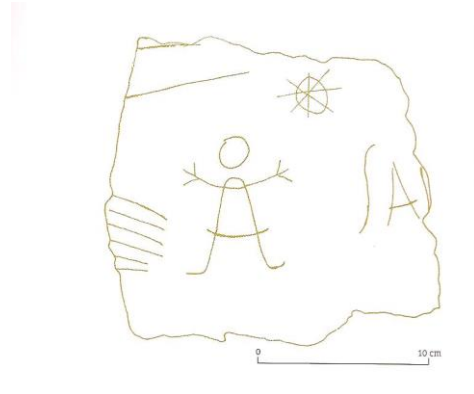


Fig. 2. *Graffiti d'un petit bonhomme*,
Périgueux-LA DOMUS De Vesone,
L. 11.3xH.10.3,
avant le milieu du 1^{er} siècle ap.J.C.,
La ville de périgueux.

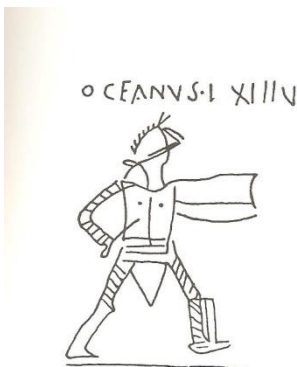


Fig. 3. *OCEANVS. I. XIII V.*, C. I. L. IV, 8055a.,
Dans Pompéi : Casa dei Ceii ou Casa della Caccia

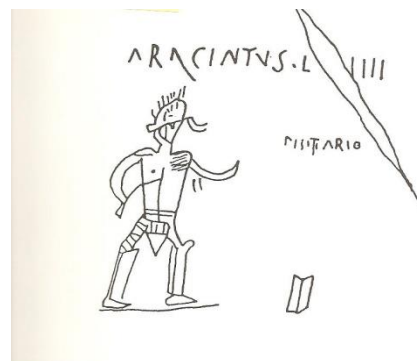


Fig. 4. *ARACINTVS L IIII, PISITIARIO*,
C. I. L. IV, 8055b et c., Dans Pompéi :
Casa dei Ceii ou Casa della Caccia

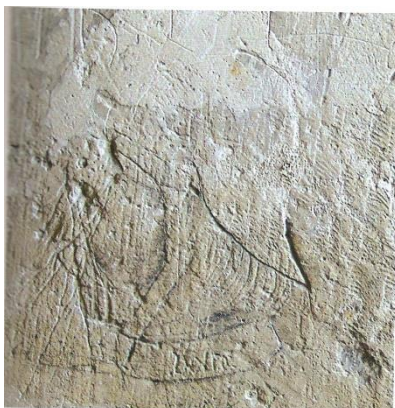


Fig. 5. *Tête d'homme casqué*, vers XVI,
à Donjon du Château de Vincennes.



Fig. 6. *Vive La France*, le 2 octobre 1943,
sur le mur de la chapelle du Mont-Valérien,
Laissé par Abel Vacher.

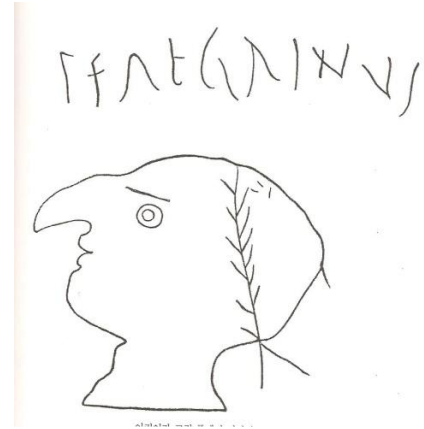


Fig. 7. *PEREGRINS VS*,
Portrait couronné en caricature,
La planche XVI, n. 2.

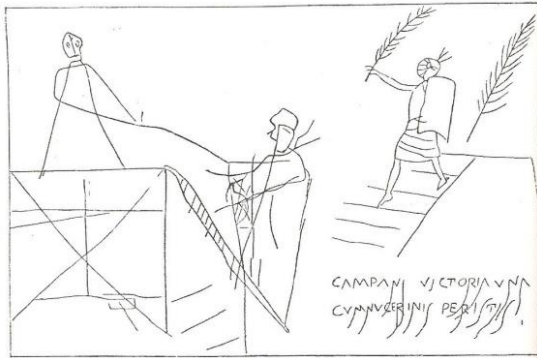


Fig. 8. *CAMPI VICTORIA VNA/
CVM NVCKERINIS PERISTIS*,
la planche XXIX, n. 6.



Fig. 9. Bouquet, A., *Voulez-vous aller faire vos
ordures plus loin, pôlissons !*, Caricature,
Paris, janvier 17, 1883, no.115, plate 238.



Fig. 10. Graffiti de la Série VII, « La Mort », 1935-1950,
Brassaï, *Graffiti*, Paris: Flammarion, 1960.



Fig. 11. Pablo Picasso, *Croquis avec Pierrot figures*, 1900, Encre, crayon de couleur sur papier, 22x31.8cm, Musée Picasso, Barcelone.



Fig. 12. Pablo Picasso, *Caricature et Portraits : Guillaume Apollinaire, Paul fort, Jean Moréas, Fernande Olivier, André Salmon, Henri Delormel*, 1905, Encre, conté crayon et crayon de couleur sur papier, 25.5x32.7cm, Musée Picasso, Paris.

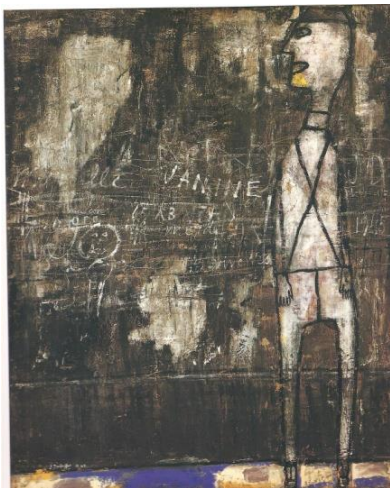


Fig. 13. Jean Dubuffet, *Mur aux inscriptions*, 1945, Huile sur toile, 99.7x81cm, The Museum of Modern Art, New York.



Fig. 14. Jean Dubuffet, *L'hôtel du Cantal*, 1961-1962, 89x116cm, Huile sur toile, George Centre Pompidou, Paris.

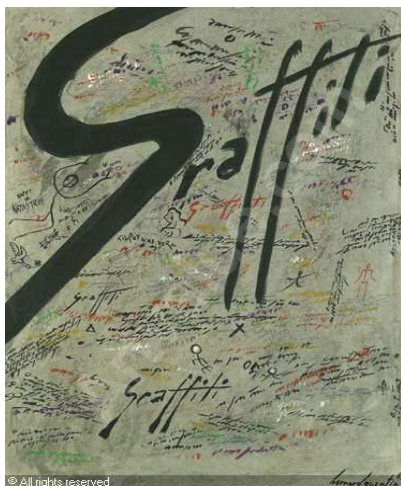


Fig. 15. Bernard Quentin, *Graffiti*, 1961, média mélangé sur papier, 65x50cm, Musée de la Poste, Paris.



Fig. 16. Vittorio Matteo Corcos, *Portrait de Yorik*, 1889, Huile sur toile, 199x138cm, Musée civique Giovanni Fattori, Livorno.



Fig. 17. Grandville, *Dessin autoportrait sur un mur couvert de graffitis*, 1844, Cent proverbes, Paris : H. Fournier, p. 354.

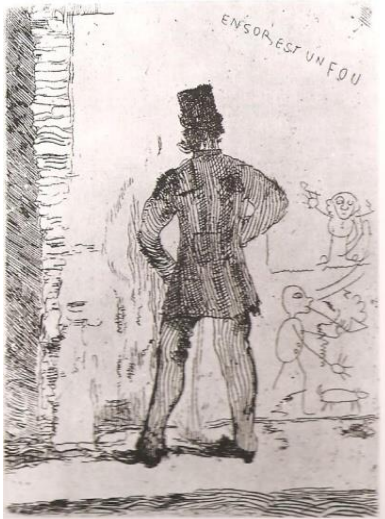


Fig. 18. James Ensor, *The Pisser*, 1887, Gravure, 14.9x10.8cm, Collection privée, Brussels.

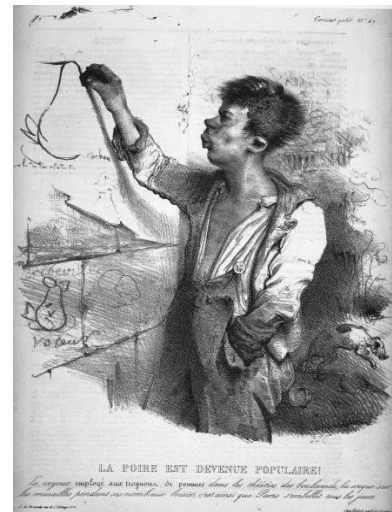


Fig. 19. Charles-Joseph Traviès, « La poire est devenue populaire ! », *Le Charivari*, 28, avril, 1883.



Fig. 20. De la fabrique du Mans, communiqué par M. de Liesville, Champfleury, *Histoire de l'imagerie Populaire*, Paris : E. dentu, 1869, p. XXXVII.



Fig. 21. George Grosz, *Republican Automatons*, 1920, Aquarelle sur papier, 60x47.3cm, Museum of Modern Art, New York.



Fig. 22. René Magritte, *Ellipse*, 1948, Huile sur toile, 50.3x73cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels.



Fig. 23. René Magritte, *La Famine*, 1948, Huile sur toile, 46,5 x 55,5 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels.

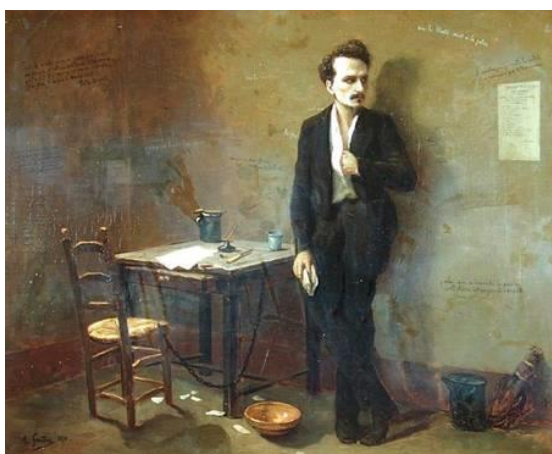


Fig. 24. Amand Gautier, *Henri Rochefort dans Mazas Prison*, 1871, Huile sur toile, 29x40cm, Musée d'art et d'histoire, Saint-Denis.



Fig. 25. Guillaume Apollinaire, *Prêtre gravant le mot « Jésus » sur le tronc d'un arbre*, 12 août 1895, Monaco, Vila Flore, pierre noire, 24x15cm, Collection particulière.

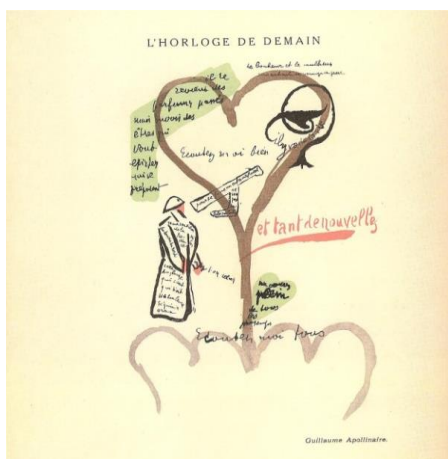


Fig. 26. Guillaume Apollinaire, *L'horloge de demain*, poème-tableau en couleur, dans la revue 391, n.4, 15 mars 1917, 37x27cm, BHVP.



Fig. 27. Guillaume Apollinaire, *Ah ! Dieu Que la guerre est jolie*, la peinture à la boîte, 1915.



Fig. 28. *Crédit est mort*, D'après une estampe du dix-septième siècle, Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire* (1869), p.195.



Fig. 29. René Magritte, « *L'Image et les mots* » *Révolution surréaliste*, n°12, Décembre, 1929.



Fig. 30. Ernest Pichio, *La Veuve du fusillé*, 1877, 148x113cm, peinture à l'huile sur toile, Musée de l'histoire vivante de Montreuil, Montreuil.

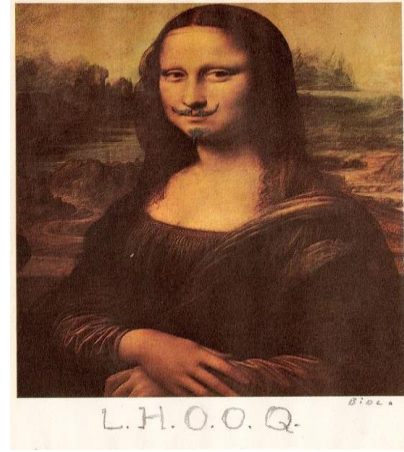


Fig. 31. Marchel Duchamp, *LHOQQ*, 1919, Stylo sur une reproduction, 19.7x12.4cm, Centre George Pompidou, Paris, Collection Privée.



Fig. 32. Asger Jorn, *Droit de l'aigle*, 1950, Huile sur toile, 122.5x124.0cm, Musée d'Aalborg, Danemark.



Fig. 33. Asger Jorn, *Vision nocturne*, 1956, Huile sur toile, 101.2x81.3cm, Louisiana Museum of Modern Art, Danemark.

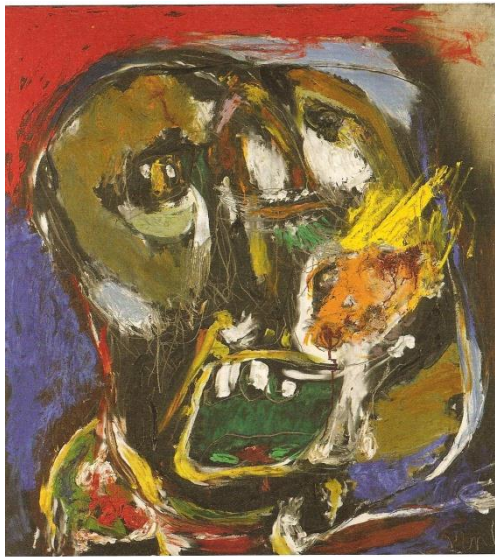


Fig. 34. Asger Jorn, *La double face*, 1960,
Huile sur toile, 116.5x89.8cm,
Louisiana Museum of Modern Art, Denmark.



Fig. 35. Asger Jorn, *Grand baiser an cardinal, D'Amérique*, 1962, Modification, Huile sur toile,
92x73cm, Musée Jenisch Vevey, Suisse.

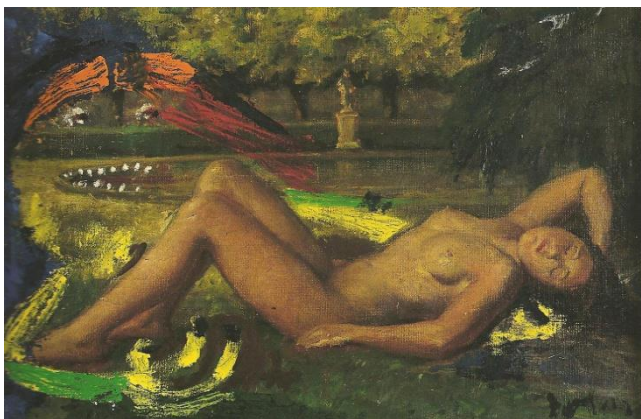


Fig. 36. Asger Jorn, *En attendant Godot, elle l'a eu*, 1962, modification, Huile sur toile,
27x41cm, Collection privée Jacques Prévert.



Fig. 37. Asger Jorn, *Choux*, 1951, modification, Museum, Huile sur toile, 201x117cm, Kunsthalle zu kiel.



Fig. 38. Banksy, intervenant au Brooklyn Museum, 2005, l'œuvre accrochée.



Fig. 39. Banksy, tableau détournée, 2005, Intervenant à Metropolitan Museum, New York.

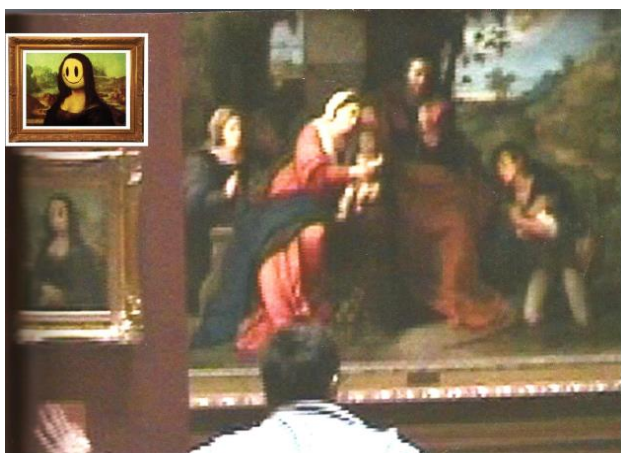


Fig. 40. Banksy, *Mona Lisa Smile*, 2004, Intervenant au Musée de Louvre, Paris.

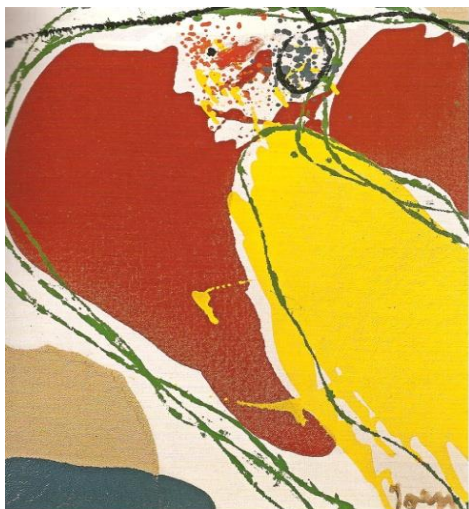


Fig. 41. Asger Jorn, *Wakenupriseandprove*, 1961,
Huile sur toile, 55x46cm, collection privée.



Fig. 42. Asger Jorn travaille sur « *luxury painting* », en 1961.



Fig. 43. Asger Jorn, *Nothing Happens*, 1962,
Huile sur toile, 128.3x199.5cm,
Louisiana Museum of Modern Art, Danemark.



Fig. 44. Asger Jorn, *Instructive extraction of a konstruktif destruction*, 1966, Huile sut toile, 89x116cm, Louisiana Museum of Modern Art, Danemark.

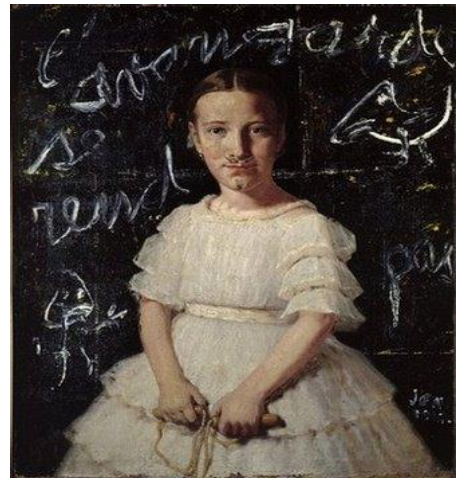


Fig. 45. Asger Jorn, *L'Avant-garde ne se rend pas*, 1962, Huile sur toile, 73x60cm, Collection Pierre et Micky Alechinsky.



Fig. 46. Marcel Duchamp, *Apollinaire Enameled*, 1916-1917, readymade, Crayon et peinture sur carton Philadelphia Museum of Art, New York, Collection de Louise et Walter Arensberg.



Fig. 47. Marcel Duchamp, *Pharmacie*, 1914, Rouen, readymade, 26.2 X 19.3cm, Collection Arakawa, New York.

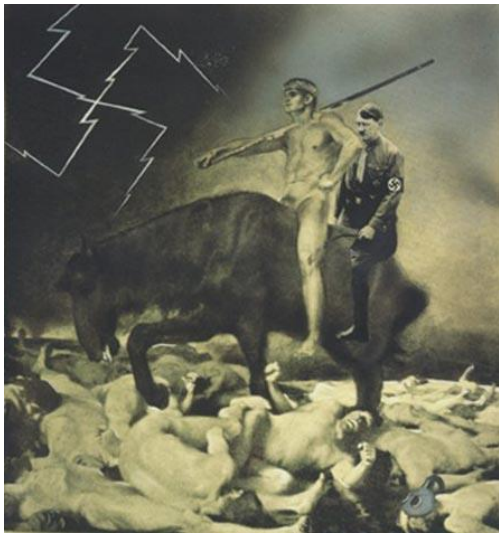


Fig. 48. Heartfield, *War*, 1933.
Une peinture par Franz V. Strick et mis à jour
par John Heartfield, Collection de Franz v. Stuck.

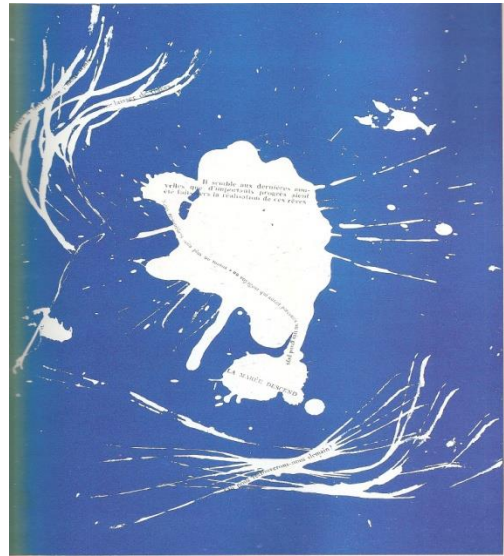


Fig. 49. Asger Jorn et Guy Debord, *Memoires*,
: *Structures portantes d'Asger Jorn* (1952),
Paris : J-J. Pauvert arx Belles Lettres, 1993.



Fig. 50. Asger Jorn et Christian Dotremont, *Je lève, tu lèves, nous rêvons*, 1951-1952, ink, pen, pencil, 12.5x9.3cm,
Silkeborg Kunstmuseum.



Fig. 51. Asger Jorn et Christian Dotremont, *ça diacre*,
1963. Dessin-mot, Encre de Chine sur papier.

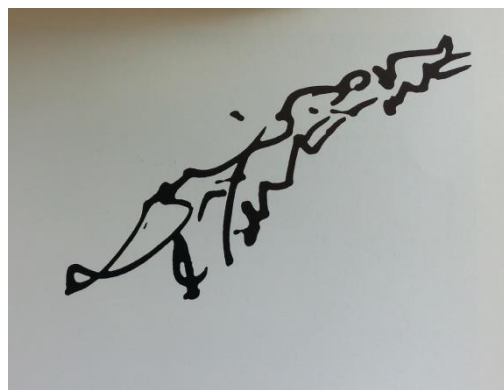


Fig. 52. Christian Dotremont, *Dépassons l'anti-art*,
1974, Logogramme, Encre de Chine, 27x20cm.



Fig. 53. Asger Jorn, *Stalingrad, stedet som ikke er eller modets gale latter*(*Stalingrad, no man's Land or the Mad Laughter of Courage*) 1957-1972, Huile sur toile, 296x492cm, Silkeborg Kunstmuseum.



Fig. 54. L'église de Tilleul-Dame-Agnes, photographie par Gérard Franceschi, sous la direction d'Asger Jorn, *Signes gravés sur les églises de l'Eure et du Calvados*, 1968.

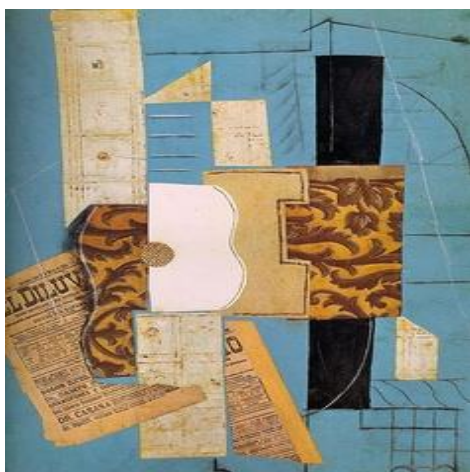


Fig. 55. Pablo, Picasso, *Guitare, partition, verre*, 1912, papier collé, gouache, fusain, 48x65cm, Marion Koogler McNay Art Museum, San Antonio, Texas



Fig. 56. Pablo Picasso, *Le Rêve*, 1908, papier collé : Réutilisation d'un carton brun portant l'étiquette Des grands Magasins du Louvre.



Fig. 57. Kurt Schwitters, *Un titled (For Käte)*, 1947, collage, 10x13cm, collection privée.



Fig. 58. Hannah Höch, *On With The Party*, 1965, photomontage, 1965, 107.16 x 133.4 in, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart.

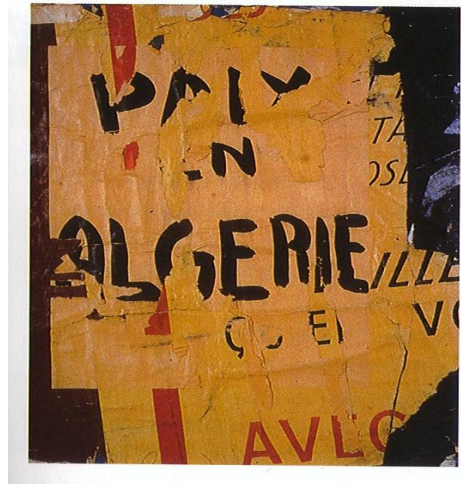


Fig. 59. Jacques de Villeglé, *Paix en Algérie*, 1956, Paris.



Fig. 60. Mimmo Rotella, *Marilyn*, 1962, décollage, Opera Gallery, Genève.

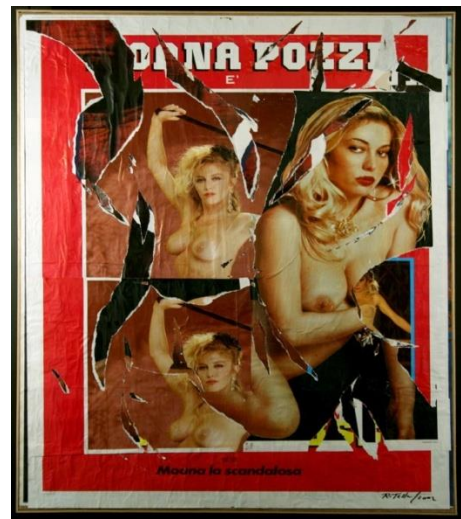


Fig. 61. Mimmo Rotella, *Moana la scandalosa*, 2002, décollage, Opera Gallery, Genève.



Fig. 62. Mimmo Rotella, *Operation Sade*, 1966, Report photographique, 91.44x91.44cm, Milan, Collection particulière.



Fig. 63. Mimmo Rotella, *La Dolce Vita*, 1967, Décollage, 160x133cm, Collection particulière.

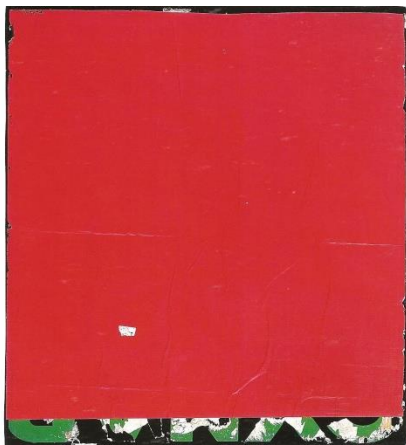


Fig. 64. Mimmo Rotella, *Red Blank*, 1980, Poster et blank monochrome, 150x110cm, Collection particulière.

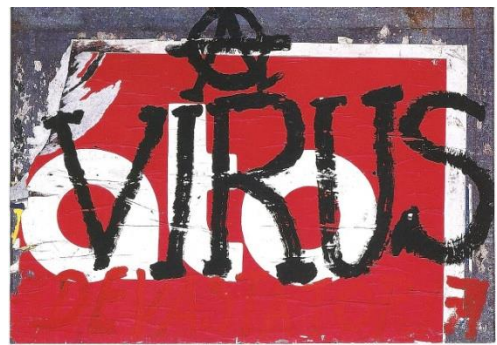


Fig. 65. Mimmo Rotella, *Virus*, 1987, sur peinture sur décollage sur toile, 100x150cm, Galevia Marconi, Milan.

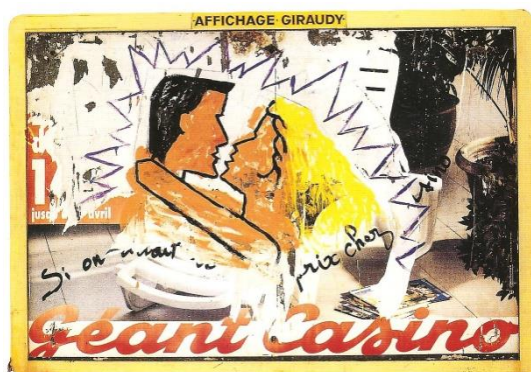


Fig. 66. Mimmo Rotella, *Happy end*, 1993, Décollage et peinture, 178x257cm, Collection particulière.



Fig. 67. Jacques de la Villeglé, *Ach Alma Manéto*, 1949, l'affiche lacérée, 58x256cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



Fig. 68. Jacques de la Villeglé, *Algérie-Négociation*, 13 mai 1961, l'affiche lacérée, 47x55.5x2cm.

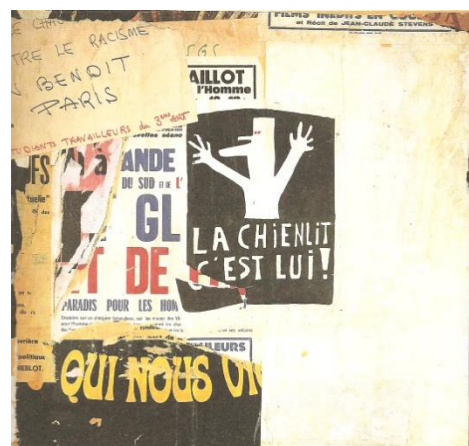


Fig. 69. Jacques de la Villeglé, *La Chienlit rue de Sévigné*, 17 mai 1968, l'affiche lacérée, 84x89cm.



Fig. 70. Jacques de la Villeglé, 223, rue du Temple-La parole est à vous, 20 novembre, 1968, l'affiche lacérée, 100x73cm.



Fig. 71. Jacques de la Villeglé, Gare Montparnasse – Rue du Départ, 12 juillet, 1968, l'affiche lacérée.



Fig. 72. Jacques de la Villeglé, L'anonyme du Dripping, 13, avril, 1967, l'affiche lacérée, 200x320cm, Museum Hedendaagse Kuns, Gent, Belgique.

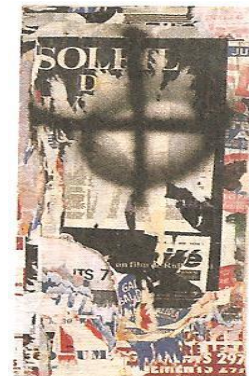


Fig. 73. Jacques de la Villeglé, La rue du Faubourg du Temple, 24, septembre, 1978, L'affiche lacérée, 85x39cm.

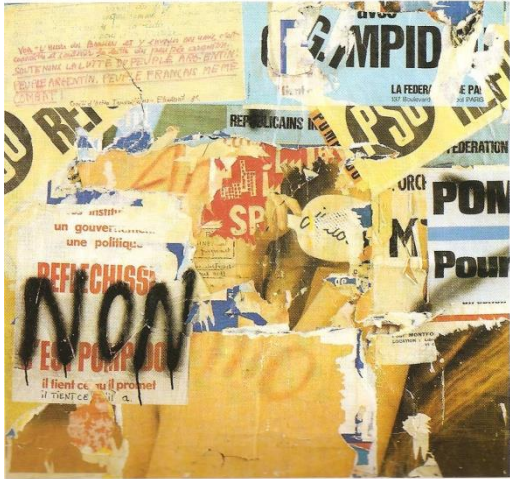


Fig. 74. Jacques de la Villeglé, *La rue de Thorigny*, 10, Juin, 1969, l'affiche lacérée, 105.5x114.5cm.

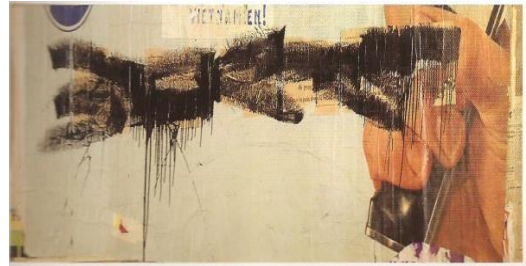


Fig. 75. Jacques de la Villeglé, *Rue du Temple vietnamien*, 24 juin, 1967, l'affiche lacérée, 76x287cm.

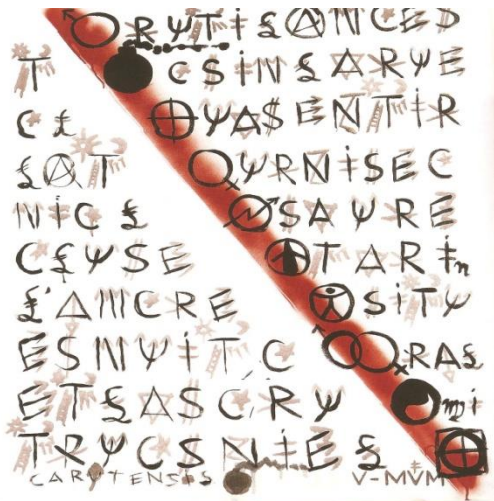


Fig. 76. Jacques de la Villeglé, *Les onze o*, Première étude, dans série de *L'Alphabet socio-politique*, 1995.

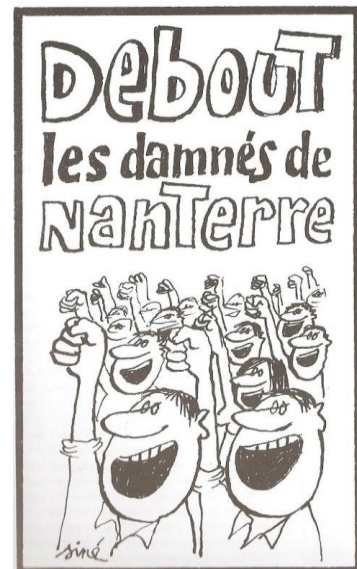


Fig. 77. Sine, *Debout les damnés de Nanterre !*, 1968.



Fig. 78. Gérard Fromanger, *La police s'affiche aux Beaux-Arts*, les Beaux-Arts affichent dans la rue, 1968, L'affiche de la sérigraphie.



Fig. 79. L'atelier de l'école des Beaux-Art,
La chienlit c'est lui, 1968,
L'affiche de la sérigraphie.

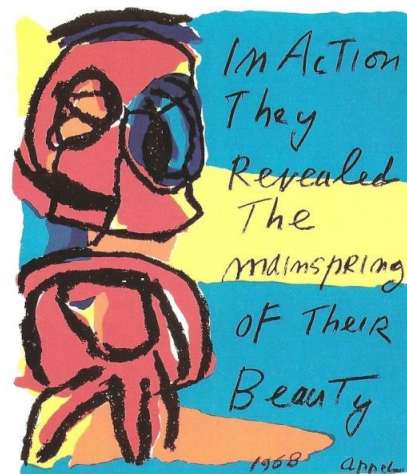


Fig. 80. Karl Appel, *sans-titre*, 1968,
l'affiche imprimée en lithographie,
54x70cm, par Adrien Maeght, Paris.



Fig. 81. Asger Jorn, *L'imagination au pouvoir*,
1968, quatre affiches.



Fig. 82. Les slogans du mouvement de 68,
cité par Walter Lewino, *L'imagination au pouvoir*,
Le terrain Vague, 1968, Photographies de JO SCHNAPP.



Fig. 83. Guy Debord, *Ne travaillez jamais*, Inscrit au mur de la rue de Seine, au début de l'année 1953.



Fig. 84. Gérard Fromanger, *Souffles de mai*, 1968, Installation de place blanche, Paris.



Fig. 85. Richard Serra, *Berlin Function*, avec l'inscription à aérosol : « 560, 000 [DM] this shit », 1988, Brandenburg Gate, Berlin.



Fig. 86. Taki 183 dans l'article de *New York Times*, 21, juillet, 1971.



Fig. 87. Demer, Col et Kasso, New Jersey, Graff, 2010, États-Unis, Courtesy de Demer.



Fig. 88. Lemy Macurr (Futura 2000), Main Lines: N.1 et N.3, au début des années 70, Avec writing Groups : SA, 3YB, CVA, Manhattan, New York.



Fig. 89. Lee George Quinones, *Lion's Den*, 1980, Lower East Side, New York.

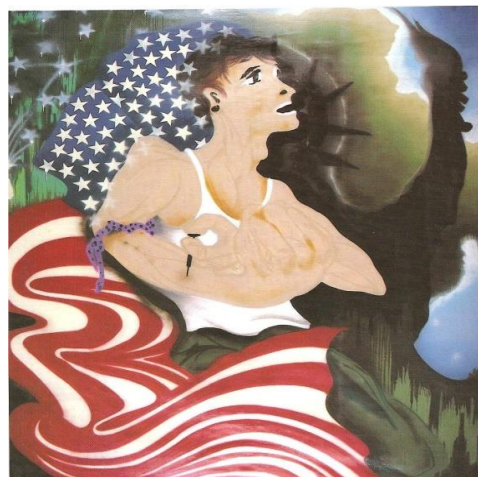


Fig. 90. Lee George Quinones, *Society's Child*, 1983, Bombe à aérosol sur toile, 144x120cm, Collection Groninger Museum, Groningen, Netherlands.

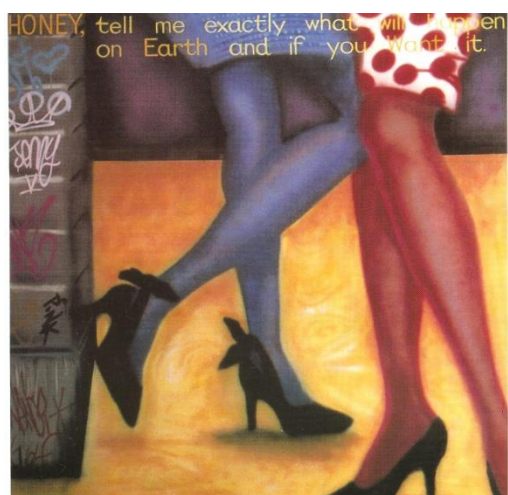


Fig. 91. Lady Pink et Jenny Holzer, *Honey Tell Me*, 1983, Bombe à aérosol sur toile, 89x89cm, Collection privée.

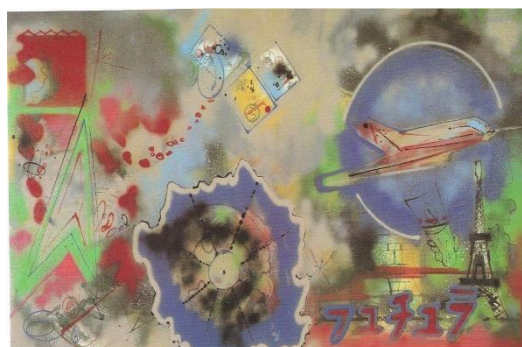


Fig. 92. Lemmy Macurr (Futura 2000), *Word tour action*, 1984, Bombe à aérosol sur toile, 54x96cm. Collection privée.

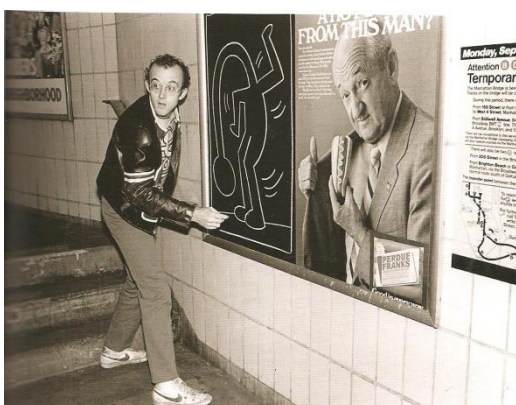


Fig. 93. Keith Haring, *subway drawings*, 1983, metro de New York, États-Unis, Courtesy de Laura Levine/Corbis



Fig. 94. Keith Haring, *Animation*, 1982, Panneau lumineux, exposition de *Times Square*, New York.



Fig. 95. Keith Haring, *Free South Africa*, 1985, l'affiche, New York.



Fig. 96. Keith Haring, *Pop Shop*, 1988, Tokyo, Photographie par Tseng Kwong Chi, Keith Haring Fondation.



Fig. 97. Keith Haring, *Le mur de Berlin*, 1986, Photographie par Tseng Kwong Chi, Keith Haring Fondation.



Fig. 98. Jean-Michel Basquiat, *Tag de Samo*, Vers 1981, New York.

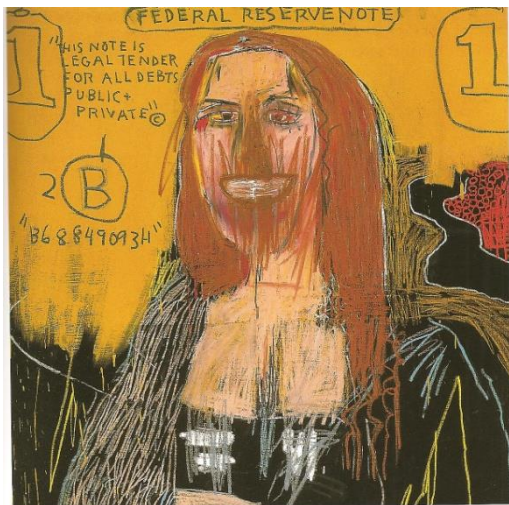


Fig. 99. Jean-Michel Basquiat, *Mona Lisa*, 1983, Acrylique crayon gras et papier collé sur toile, 109.5x154.5cm, Courtesy de José Nesa, Genève.

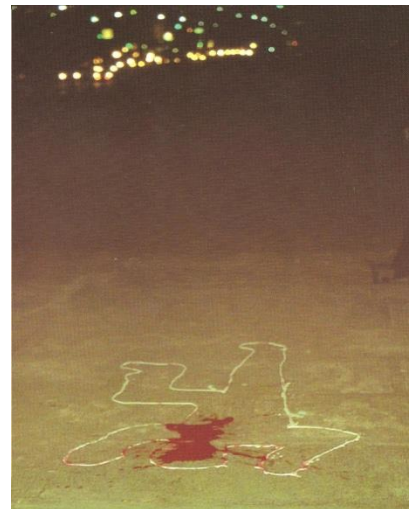


Fig. 100. Richard Hambleton, série de *Mass Murder*, du 1976 au 1978 au 15 villes, Courtesy de l'artiste.



Fig. 101. Richard Hambleton, *Shadow man*, 1982, dessin à bombe aérosol.



Fig. 102. Richard Hambleton, *Marlboro Man*.



Fig. 103. Richard Hambleton, *Ambert*, 2006, Vernis, email coloré et feuille d'argent sur bois, 48.3x55.9cm, Woodward Gallery, New York.

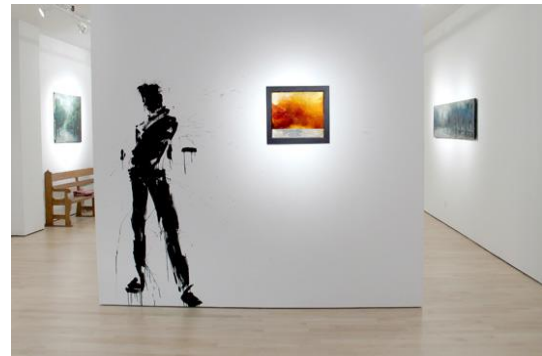


Fig. 104. Installation d'exposition de *Beautiful painting*, du 15 septembre au 3 novembre 2007, Woodward Gallery, New York.

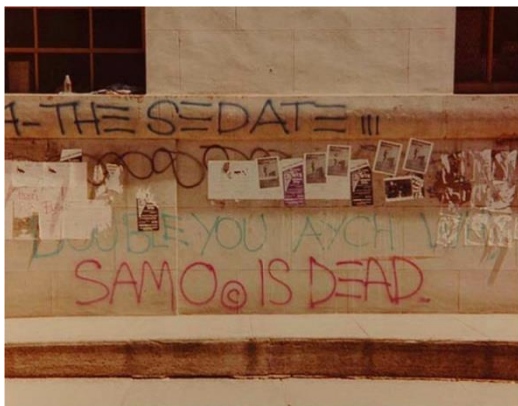


Fig. 105. Jean-Michel Basquiat, « Samo is dead ».

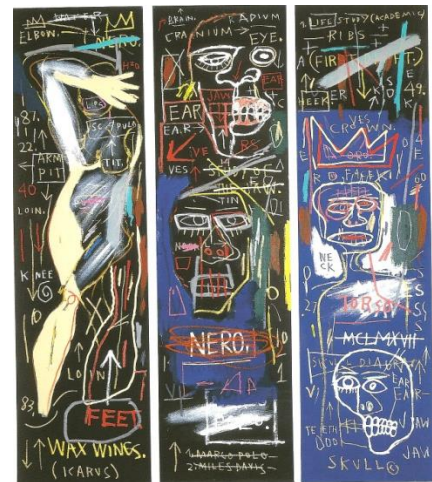


Fig. 106. Jean-Michel Basquiat, *Sans titre*, 1983, Acrylique et crayon gras sur toile, triptyque, 244x184cm, collection particulière, New York.



Fig. 107. Brain Barnes and others, Detail de *Morgan's wall or The Good, the Bad and the Ugly*, 1979, The Wandsworth Mural Workshop.



Fig. 108. Gérard Zlotykamien, *éphémère*, 2009, Dessin à la bombe aérosol, Paris, Courtesy de Thierry Lefébure.



Fig. 109. Gerard Zlotykamien, *éphémères*, 2010, l'exposition *Vive l'art Urbain*, du 10 septembre au 16 octobre, 2010, Paris.



Fig. 110. Ernest Pignon-Ernest, *La Commune*, 1971, images en sérigraphie, aux escaliers Sacré-Coeur.



Fig. 111. Ernest Pignon-Ernest, *Les agressions*, 1976, Grenoble, L'affiche collée.



Fig. 112. Ernest Pignon-Ernest, *Apartheid : Le jumelage du cap avec la ville de Nice*, 1974 L'affiche collée, Nice.



Fig. 113. Ernest Pignon-Ernest, *Immigrés*, 1976, L'affiche collée, Avignon.



Fig. 114. Ernest Pignon-Ernest, *Les expulsés*, 1979, L'affiche collée, Paris.



Fig. 115. Ernest Pignon-Ernest, *Extases*, 2008, la Chapelle Saint-Charles, Avignon.



Fig. 116. Ernest Pignon-Ernest, *Malheur de femme sur l'avortement*, 1975, L'affiche collée, Avignon.



Fig. 117. Ernest Pignon-Ernest, *Une Piéta*, 2002, Affiche collée, Soweto, Sud-Africaine.



Fig. 118. Ernest Pignon-Ernest, *Cadres et Cadrages*, 2004, Nice, Photo par Site d'Ernest Pignon-Ernest.



Fig. 119. Ernest Pignon-Ernest, Le série de *Soupirail*, 1957-1999, l'affiche collée, Photo par Site d'Ernest Pignon-Ernest.



Fig. 120. Ernest Pignon-Ernest, *Cabines téléphoniques*, 1996, Photographie par Ernest Pignon-Ernest.



Fig. 121. JR et Ernest Pignon-Ernest : *L'art au bout de la rue*, 2013, Paris-Match, photographie par Manuel Logos cid.



Fig. 122. Daniel Baugeste, *Détournement des affiches* 4x3, 1982, Paris.

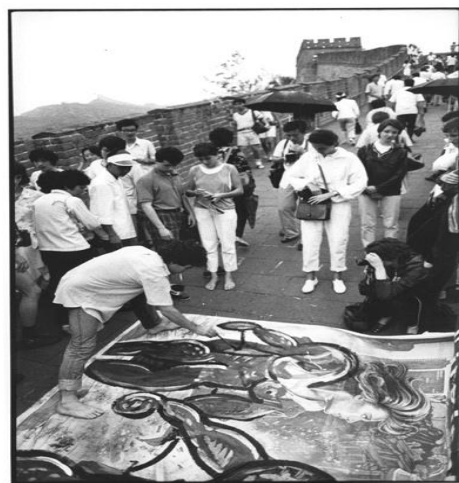


Fig. 123. Daniel Baugeste, *Grande Muraille de Chine*, Intervention en public, 1985.



Fig. 124. Vive La Peinture, *sans titre*, Palissade, rue Saint-Merri, Paris4e, La peinture murale, 1987.



Fig. 125. Vive La Peinture, Zuman, l'exposition *Vive l'art Urbain*, du 10 septembre au, 16 octobre, 2010, Paris.

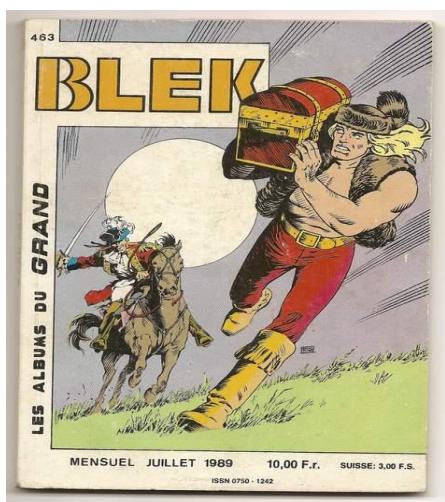


Fig. 126. *Blek le Roc*, La couverture de Bande dessinée, Juillet, 1989. Mensuel.



Fig. 127. *Blek le Rat*, *Autoportrait*, 1981, Pochoir, Paris. Courtesy de l'artiste.



Fig. 128. *Blek le Rat*, *Rats*, 1981, Pochoir, Paris, Courtesy de l'artiste.



Fig. 129. *Blek le Rat*, *homme qui court*, 1984, Pochoir, Paris.



Fig. 130. *Blek le Rat*, *Vieil homme*, 1983-1985, Pochoir, Marseille.



Fig. 131. *Blek le Rat*, *Femme du Bangladesh*, 1984, Pochoir, Paris.



Fig. 132. Blek le Rat, Mendiant, 2005,
L'affiche collée, Paris 11^e.



Fig. 133. Blek le Rat, L'homme à la tête
d'ordinateurs, 2007, l'affiche collée,
Londres.



Fig. 134. Miss Tic, *Nous resterons amis chemin*,
2006, pochoir, Paris 13^e, photographie Miss. Tic.

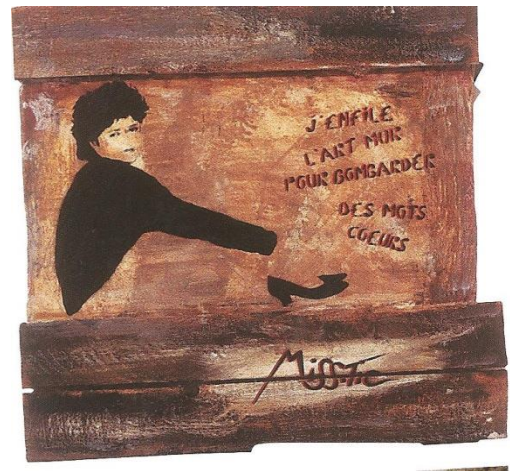


Fig. 135. Miss Tic, *J'enfile L'art mur Pour bombarder des mots cœurs*, 1985,
Encre aérosol sur toile, 82x78cm.



Fig. 136. Miss Tic, *Je t'ai fait marcher, je t'ai fait courir, je te ferai tomber*, 1998, pochoir, rue de l'Oise, Paris, Courtesy de Gérard Laurent.

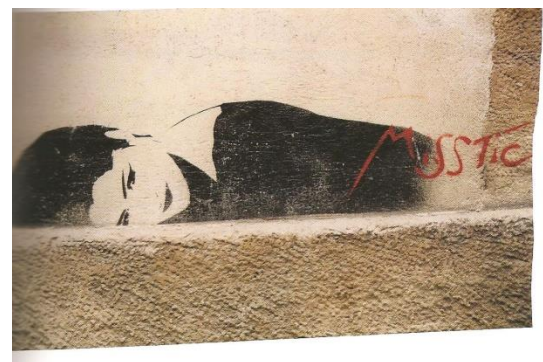


Fig. 137. Miss Tic, *Autoportrait*, 1990, pochoir, Paris, 30, photographie par Raoul.

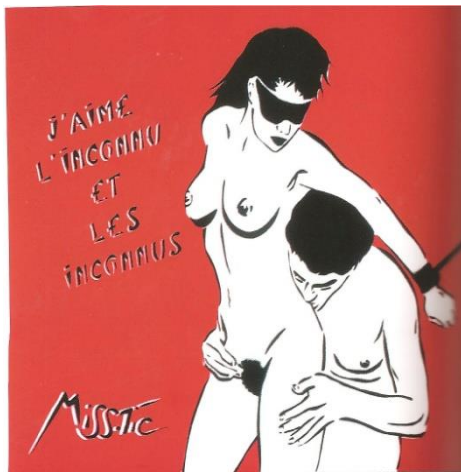


Fig. 138. Miss Tic, *J'aime l'inconnu et les inconnus*, 2003, encre aérosol sur toile, 50x50cm, Galerie Au-dessous du Volcan, Paris.



Fig. 139. Miss Tic, *J'enfile l'art mur pour bombarder des mots cœurs*, 1985, Paris 11°, photographie par Isabelle Gabrielli.

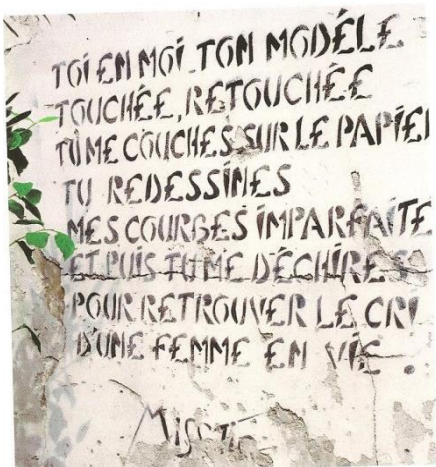


Fig. 140. Miss Tic, *Toi en moi*, 1986, Paris 11°, Photographié par Gérard Lavalette.



Fig. 141. Miss tic et Jean Faucheur, 2007, Encre aérosol sur bois, 130x50cm, exposition *Toi et moi*, Galerie Chappe, Paris, photographie par Christophe Genin.



Fig. 142. Miss Tic, *Je ferai jolie sur les trottoirs de l'histoire de l'art*, 1985, affiches lacérées sur toile, 100x81cm, Paris 4^e, Photographie par Christophe Genin.



Fig. 143. Miss Tic, *Je ferai jolie sur les trottoirs de l'histoire de l'art*, 1995, affiches lacérées sur toile 100x81cm, Paris 13^e, photographie par Gérard Lavalette.



Fig. 144. Miss Tic, *Je ferai jolie sur les trottoirs de l'histoire de l'art*, 1995, affiches lacérées sur toile, 100x81cm, Paris 14^e, FIAP.

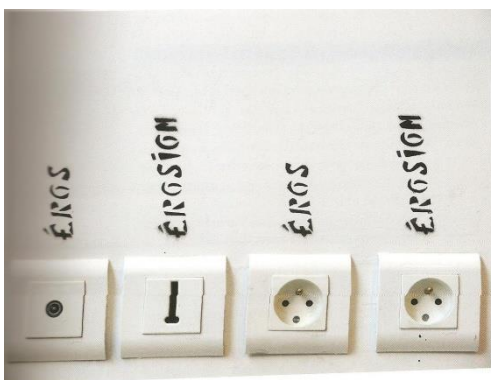


Fig. 145. Miss Tic, *Eros, érosion*, texte au pochoir et prises électriques, 2007, Galerie, Paris, 18^e, photographie Christophe Genin.



Fig. 146. Miss Tic, *Il était une fois la vierge en sainte*, 2000, d'après Raphael, de la série *Muses et Homme*, Paris 20^e, Photographie par Miss. Tic.



Fig. 147. Miss Tic, *Femmes passives, femmes faciles*, 2000, Paris 20^e, photographie par Philippe Zénatti.



Fig. 148. Jean-Auguste Dominique Ingres, *La Baigneuse*, 1808, Huile sur toile, 1.460 x 0.975m, Musée du Louvre, Paris.



Fig. 149. Miss Tic, série de *Miss. Tic Présidente*, 2007, sur papier Arches, 50x65cm.



Fig. 150. Miss Tic, *Le pouvoir ne protège pas, il se protège*, 2004, l'affiche collée.



Fig. 151. Jef Aérosol, *Autoportrait*, 1986, Pochoir, rue Pierre-Budin Paris.



Fig. 152. Jef Aérosol, *CHUUUTTT!!!*, 2011, Beaubourg, Paris.



Fig. 153. Jef Aérosol, *Sitting Kid*, 2009, Pochoir, Muraille de Chine.



Fig. 154. Jérôme Mesnager, *Sans titre*, 1995, Ménilmontant, Paris 20^e.



Fig. 155. Jérôme Mesnager, *Sans titre*, 2005, pochoir, rue de Ménilmontant, Paris 20^e.



Fig. 156. Miss Tic, Nemo, Jef Aérosol, *Sans titre*, 1998, Lézarde de la Bièvre, Paris.



Fig. 157. Nemo, *Sans titre*, 2009, Pochoir, Ménilmontant, Paris 20^e.



Fig. 158. Miss Tic, Nemo, Jef Aérosol, *Sans titre*, Pochoir, rue du Retrait, Paris 20^e.

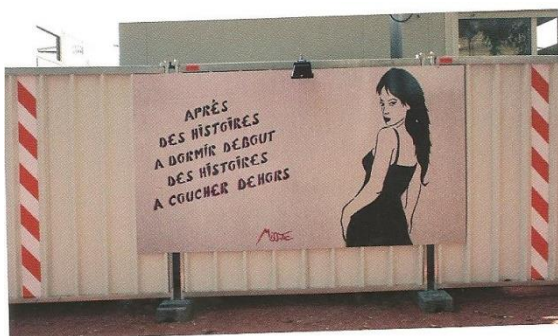


Fig. 159. Miss Tic, *Après des histoires à dormir debout, des histoires à coucher dehors*, 2007, Réunions de Chantier, Photographie par Miss. Tic, Lyon.



Fig. 160. Miss Tic, *Léo Ferré et Pépée*, 2007, Peinture Murale, exécutée par Christophe Gabriel, Orly, Résidence Universitaire, Photographie par Corinne Guidal.



Fig. 161. Détail de l'exposition de *tag*, du 27 mars au 26 avril, 2009, Grand Palais, Paris.



Fig. 162. Détail de l'exposition de *Né dans la rue- Graffiti*, du juillet 2009 au 10 janvier 2010, La Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris.



Fig. 163. Détail de l'exposition de *Street Art*, du mars au 25 août 2008, Musée de Tate Modern, Londres.



Fig. 164. Détail de l'exposition de *Can Festivals*, 05 mars, 2008, Londres.



Fig. 165. Jenny Holzer, « Vous êtes passé présent et futur », 1996-2011, série de *Projections*, Paris.



Fig. 166. Jenny Holzer, « gardez-moi de mes désirs », slogans, installation sur Times Square, New York.

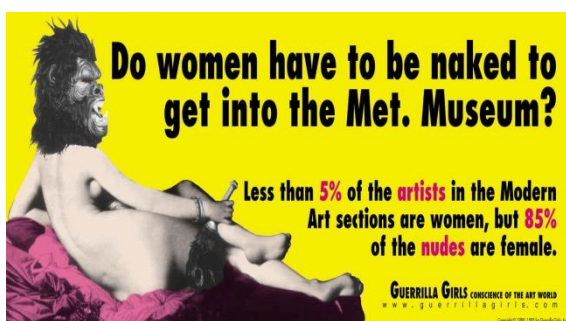


Fig. 167. Guerrilla Girls, *Les femmes doivent-elles être nues pour entrer dans les musées des États-Unis ?*, 2007, Affiche, New York.



Fig. 168. Barbara Kruger, *Sans titre* (We don't need another hero), 1985, affiche,



Fig. 169. Barbar Kruger, *Sans titre* (I shop therefore I am), 1987, l'affiche.



Fig. 170. Barbar Kruger, *Sans titre* (Surveillance is your busywork), 1983, l'affiche.



Fig. 171. Le Cup Up collective, *Sans Titre*, 2008, affiche de panneau publicitaire découpée et réorganisée, Galerie Seventeen, Shoreditch, Londres.

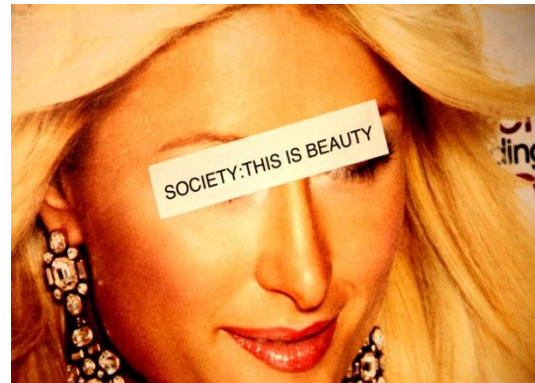


Fig. 172. Poster Boy, *sans titre*, photographie par Jaime Rojo.



Fig. 173. Scandal, 2002, Paris.



Fig. 174. Tom Tom, détournement de l'affiche, Festivals du M.U.R. DE L'ART, du 28 octobre au 01 novembre, l'espace d'Animation des Blancs Manteaux, 2010.

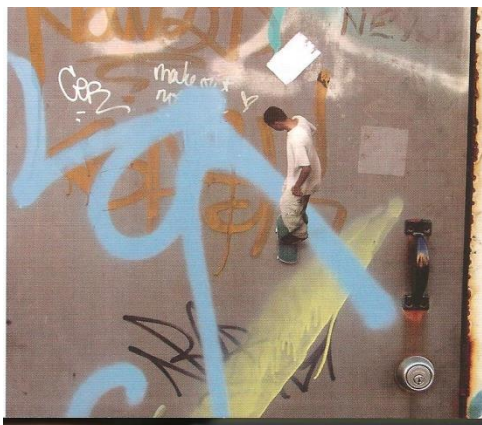


Fig. 175. Dans Witz, *sans titre*, série de *Skateboarders Are Graffiti*, 2005, New York, États-Unis.



Fig. 176. Dans Witz, *Sans titre*, série d'*Ugly new building*, 2008, New York, États-Unis, Courtesy de l'artiste.



Fig. 177. Shepard Fairey, série d'*Obey the Giant*, de 1989 à 1996, autocollant, New York.

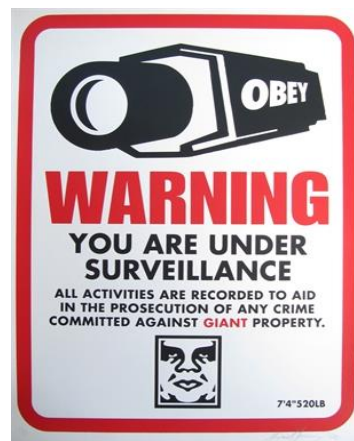


Fig. 178. Shepard Fairey, *Warning: Surveillance*, 2000, screen print, 60.96x45.72cm, autocollant.



Fig. 179. Shepard Fairey, *Hug Bomb and Drop Babies*, 2004, screen print.

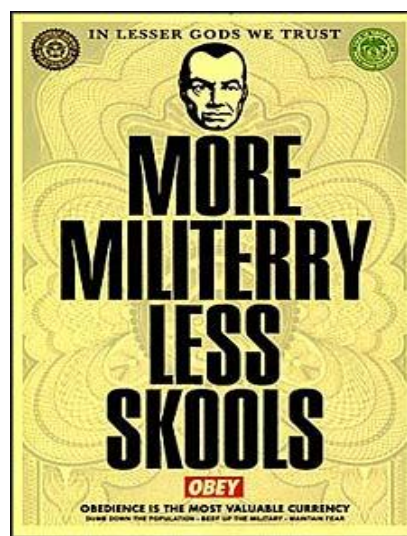


Fig. 180. Shepard Fairey, *More Military Less Skools*, 2012, 46x61cm, screen print.



Fig. 181. Shepard Fairey, *Make Art Not War*, 2000, screen print

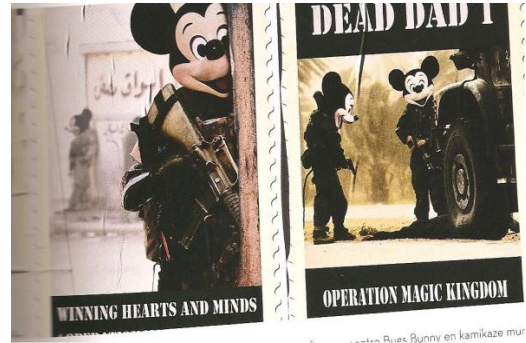


Fig. 182. James Cauty, *Dead Dad*, autocollant, Londres.



Fig. 183. Buff Monster, *Sans titre*, 2010, autocollant, Los Angeles, États-Unis.



Fig. 184. D* Face, *Elisabeth II*, 2006, autocollant Le mur de l'East London.

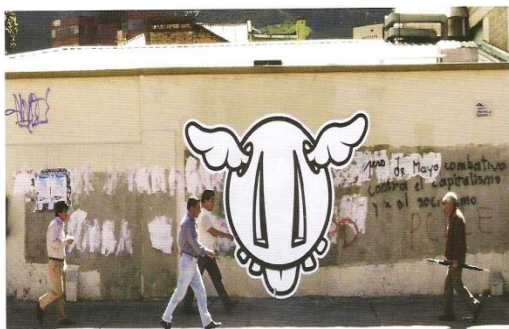


Fig. 185. D* Face, *D* Dog*, 2010, autocollant.

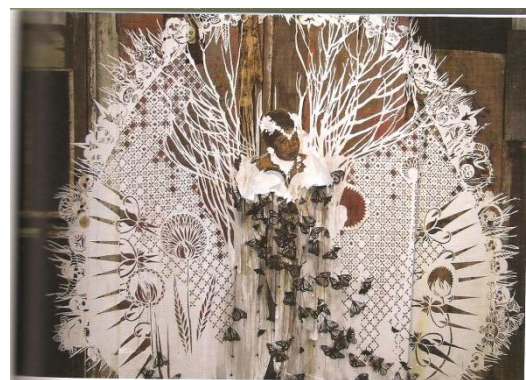


Fig. 186. Swoon, *Potrait of Silvia Elena*, 2008, San Francisco, États-Unis.

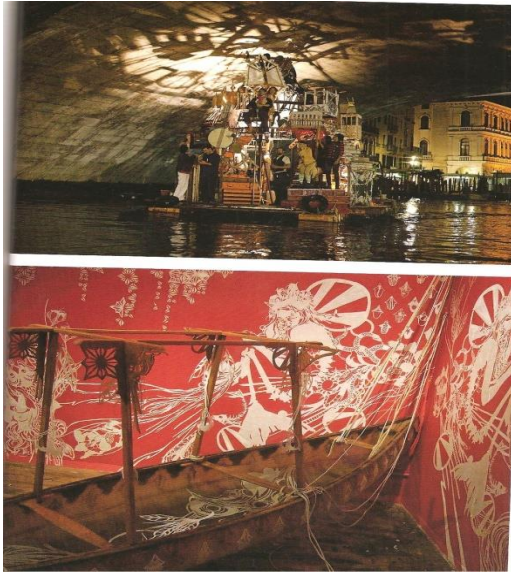


Fig. 187. Swoon, *The Swimming Cities of Serenissima*, 2009, Mer Adriatique, Biennale de Vénice, Courtesy de Tod Seelie.



Fig. 188. Alexandre Farto alias Vhils (Vhils), *Scratching the Surface*, 2008, gravure, Londres.



Fig. 189. Bäst, *sans titre*, 2007, autocollant, Brooklyn.



Fig. 190. Bäst, *sans titre*, 2011, autocollant, New York.



Fig. 191. Judithe Supine, *sans titre*, 2007, Manhattan Bridge.



Fig. 192. Judithe Supine, *Sans titre*, 2008, série de collages, en haut d'un mur sur Old Street, Londres.

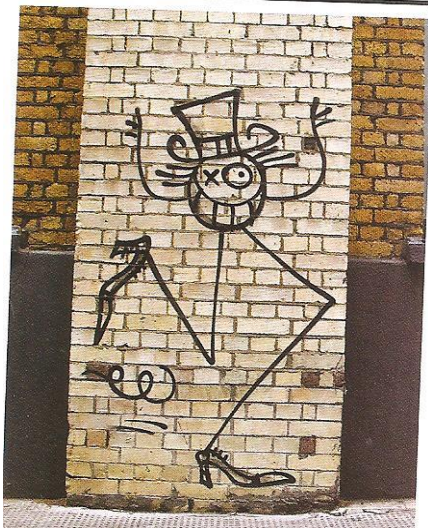


Fig. 193. André Saraiva, *Monsieur A*, 2005, mur de Clerkenwell Road, Londres.



Fig. 194. André Saraiva, série de *Love Graffiti*, de 2000 à 2010, Paris.



Fig. 195. André, *Tête de Mr. A*, 2008, Harajuku en compagnie d'un vieux Space Invader de 2001.



Fig. 196. Thomas Ville, *Monsieur Chat Géant*, 2004 50mx25m, une place devant le Centre Pompidou, Paris.



Fig. 197. Ben EINE, *Selle the House, The Kids, The Wife, It's Bonus Time*, 2010, Londres, Royaume-Uni.



Fig. 198. Atlas (Jules Dedet Granel), *Time is Art*, 2008, aérosol sur metal, Esplanade du Centre Georges Pompidou, Paris.



Fig. 199. L'Atlas (Jules Dedet Granel), *I am here*, Paris.



Fig. 200. L'Atlas (Jules Dedet Granel), *Seven daughters*, Moscow.



Fig. 201. L'Atlas (Jules Dedet Granel), *Under control*, Paris.



Fig. 202. Otavio et Gustavo Pandolfo (OS Gêmeos), *Os Joven não são mais Jovens* (Les jeunes ne sont plus jeunes).



Fig. 203. Otavio et Gustavo Pandolfo (OS Gêmeos), *Sans titre*, 2008, Murale Tate Modern, Londres.



Fig. 204. Vanessa Alice Bensimon (Miss Van), *Sans titre*, 2006, Barcelone.



Fig. 205. Ericailcane, *Il funerale del Gallo*, 2009, Fume Festival, Grottaglie, Italie.



Fig. 206. Labrona, *Street Hugs*, 2010, Montreal, Canada.



Fig. 207. Christian Cuémy (C215), *Vieil homme*, 2008, placé derrière des barreaux de Shoreditch, Londres.



Fig. 208. Christian Cuémy (C215), *Potrait de mineur*, 2008, Cans Festival, Londres.



Fig. 209. Roadsworth, *Male Plug*, 2007, Baie-Saint-Paul, Canada.

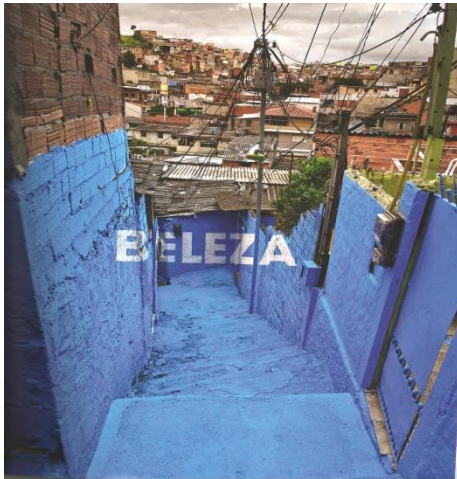


Fig. 210. Boa Mistura, *BELEZA*, 2012, avec les enfants du quartier au São Paulo.



Fig. 211. Ernest Pignon-Ernest, *arbrorigènes*, 1984, Installation, Jardin des Plantes, Paris.



Fig. 212. Mark Jenkins, série de *Stoker Project*, 2005, Philadelphia.



Fig. 213. Mark Jenkins, *Tudela*, 2010, Espagne.



Fig. 214. Slinkachu, *Little people in the City*, 2012, Technique mixte, VDNKH ares, Moscou, Russie.



Fig. 215. Shimon Attie (Cédric Bernadotte), *The Writing on the Wall*, 1991-1993, Berlin.

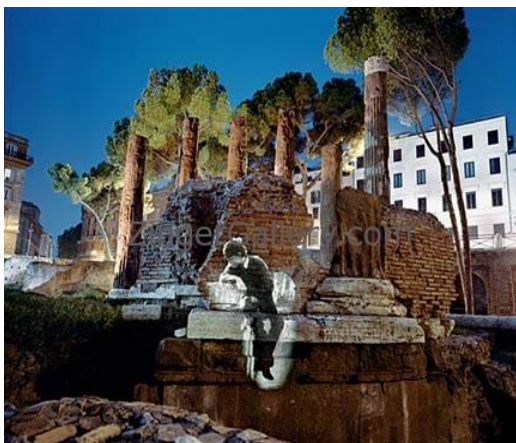


Fig. 216. Shimon Attie (Cédric Bernadotte),
Hiding Places, Berlin.



Fig. 217. Cédric Bernadotte, *anonymixte*, 1999,
Montpellier.

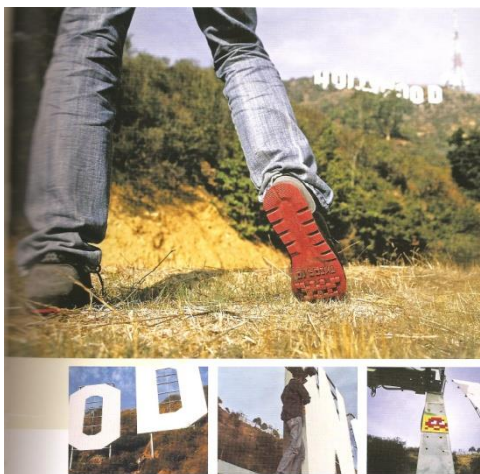


Fig. 218. Invader, *space invader*, Hollywood,
Los Angeles.



Fig. 219. Invader, *Bad Men II*, 2007, Rubik Cube,
Galerie Joellenbeck-Michael Nickel, Cologne.



Fig. 220. Zevs, *Public Bench*, série de *Electric Shadows*,
2000, Paris.



Fig. 221. Zevs, *Visual Attacks*, 2001, Paris.



Fig. 222. Zevs, *Nike Liquidated Logo*, 2005, Berlin, Allemagne.

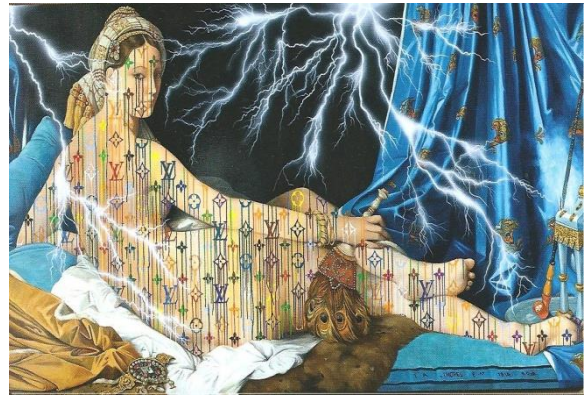


Fig. 223. Zevs, *La Grande Odalisque orangée*, 2012, Peinture à l'huile et liquide sur toile, 182.5x326.5cm.



Fig. 224. JR, *portrait of a génération* dans série de 28 millimètres, 2004, avec Ladj Ly, Montfermeil.

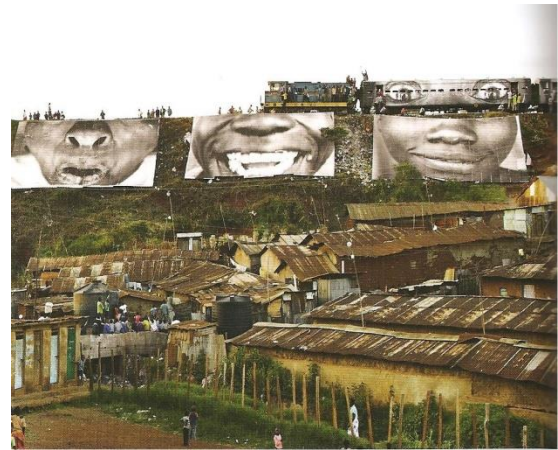


Fig. 225. JR, série de *Woman are Heroes*, 2008, Nairobi, Kenya.



Fig. 226. JR, série de *Face 2 Face*, 2007, frontière cisjordanienne.



Fig. 227. JR, série d'*Inside Out*, 2010, Paris.



Fig. 228. Rero, *J'aurais préféré un mur Blanc...*, 2008, rue Oherkamp an niveau de la rue, Saint-Manr, Paris, Le M.U.R.



Fig. 229. Rero, *ERROR 404*, 2010, Essonne.



Fig. 230. Rero, *Not Found*, 2011, Allemagne.



Fig. 231. Rero, *DEGAGE*, 2011, Paris.



Fig. 232. Ben (Benjamin Vautier), *Art est un mot écrit*, Photo par site de ben-Vautier.com

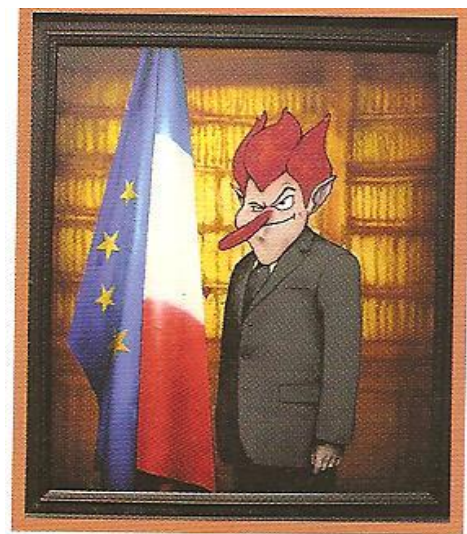


Fig. 233. Dran, *Virus*, 2010, peinture aérosol et acrylique sur toile, 80x66cm, Collection privée.

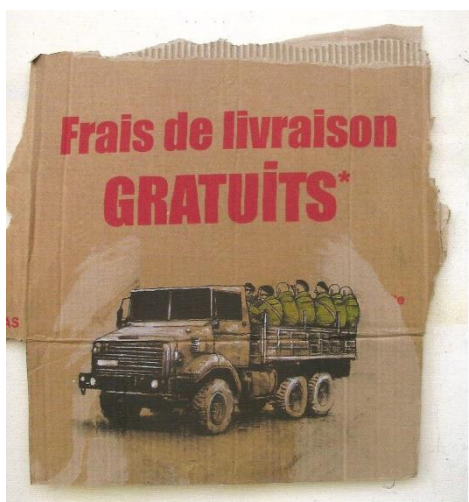


Fig. 234. Dran, *Frais de livraison gratuits*, 2009, crayon et pierre noire sur carton ondulé, 26x24cm.

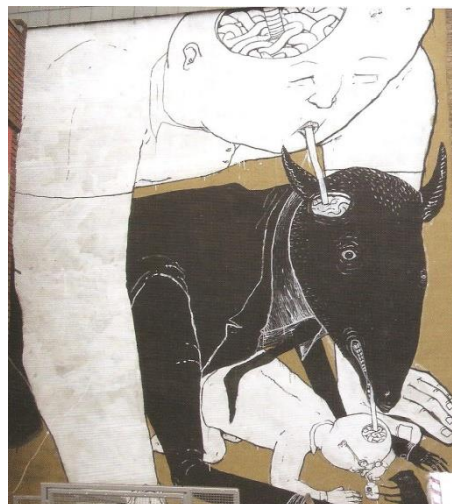


Fig. 235. Blu, *Sans titre*, 2008, Grand peinture murale, Old Street, Londres.



Fig. 236. Blu, *Evolution of Man*, 2007, Londres.



Fig. 237. Blu et JR, *Reclaim Your city*, 2007, Kreuzberg, Berlin.

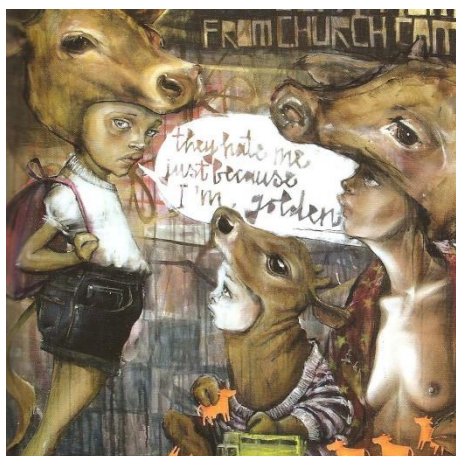


Fig. 238. Herakut (Hera et Akut), *They hate Me just Because I'm Golden*, 2000,



Fig. 239. Herakut (Hera et Akut), *Art Doesn't Help People*, 2009, Lunebourg, Allemagne.



Fig. 240. Ron English, *Sans titre*, 2012, Los Angeles, Courtesy de wessame Benahcene.



Fig. 241. Ron English, *Sans titre*, 2012, Brooklyn, Courtesy de Jaime Rojo.



Fig. 242. Saner, *Sans titre*, 2013, Mexico, Courtesy de galerie Fifty 24 MX .



Fig. 243. Escif, *Street art vs Capitalisme*, 2012, Grottalie, Italie.



Fig. 244. Banksy, *This wall is a designated graffiti*.



Fig. 245. Banksy, *Graffiti removal hotline: 080034597*, 2006, Pentonville Rd, Londres.



Fig. 246. Banksy, *Because I'm worthless*, 2005, Londres.



Fig. 247. Banksy, *It's not a race*, vers 2005, Londres.



Fig. 248. Banksy, *Rat portant un appareil photo*, 2005, The ritz, Picadilly.



Fig. 249. Banksy, *Space Girl and Bird*, 2004, spray paint on steel, Deptford, London.



Fig. 250. Banksy, *Think Tanki*, 2003, la pochette du disque de Blur.



Fig. 251. René Magritte, *Amants*, 1928, Huile sur toile, 54x73cm, MoMa de New York, la collection richard S. Zeisler.



Fig. 252. Banksy, *Les policiers*, 2003, shoreditch, Londres.



Fig. 253. Banksy, *One Nation Under CCTV*, 2008, Londres.



Fig. 254. Banksy, *What are you looking at?*, 2004 Marble Arch, Londres.



Fig. 255. Banksy, *Mona Lisa with a rocket launcher*, 2001, Soho.



Fig. 256. Banksy, *flying Copper*, 2003, sérigraphie, 102x68cm, Vienna, Collection Butterfly.



Fig. 257. Banksy, *Have a nice day*, 2003.



Fig. 258. Banksy, *Ends Today*, 2006, Huile sur papier, 84x168 in, London.



Fig. 259. Banksy, *Napalm*, 1994.



Fig. 260. Banksy, *La champagne de Greenpeace*, l'affiche de Greenpeace contre la déforestation.

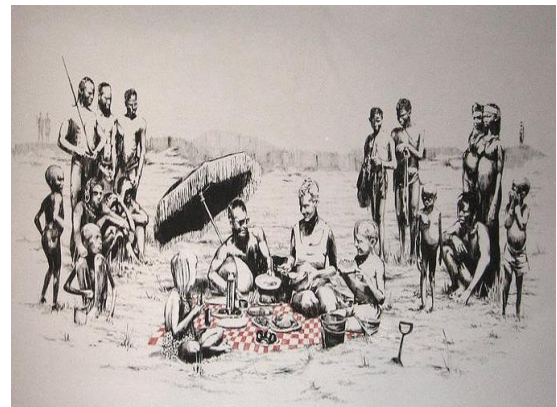


Fig. 261. Banksy, *Piquenique en Afrique*, 2006. Courtesy de l'artiste.



Fig. 262. Banksy, *You have got to be kidding me*, 2006.

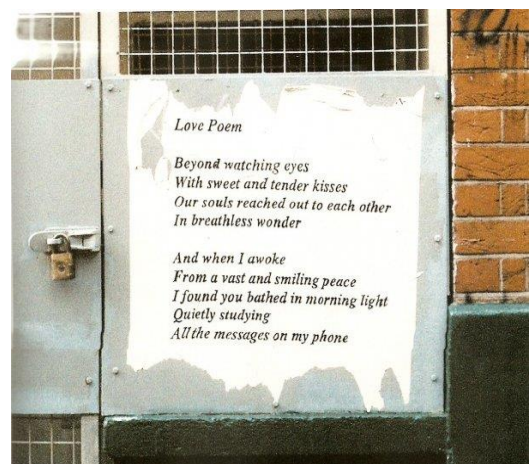


Fig. 263. Banksy, *Love poème*, 2004, l'affiche collée, Soho, London.

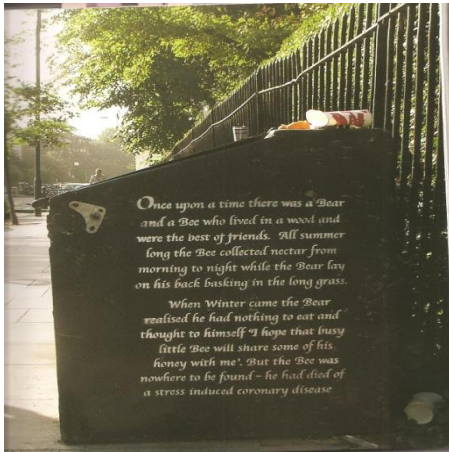


Fig. 264. Banksy, *Histoire d'ours*, 2005, Pochoir, Notting Hill, London.

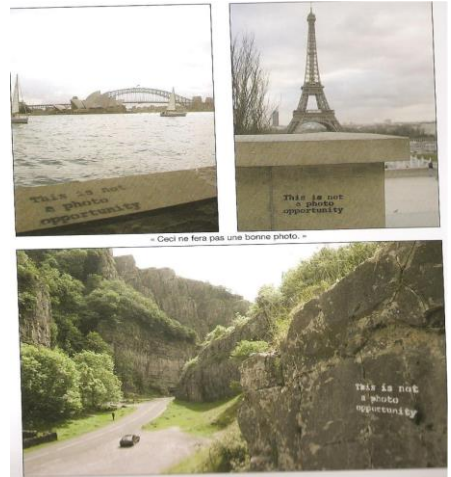


Fig. 265. Banksy, *This is not a photo opportunity*, Pochoir, Sydney, Paris, Cheddar.



Fig. 266. Banksy, *I'm a celebrity get me out of here*, 2003, Longleat Safari Park.



Fig. 267. Banksy, *Uniforme orange*, 2006, Installation, Disneyland, Californie.



Fig. 268. Banksy, *chalk Farm*, Londres.



Fig. 269. Dolk, *Une fille s'extrait d'un costume de poupée*, Pochoir, Bergen.



Fig. 270. Dolk, *Un gorille porte un costume*, Pochoir, Bergen.



Fig. 271. *Le pape prend une pose de Marilyn*, Pochoir, Bergen.



Fig. 272. Dolk, *Burger King*, 2006.

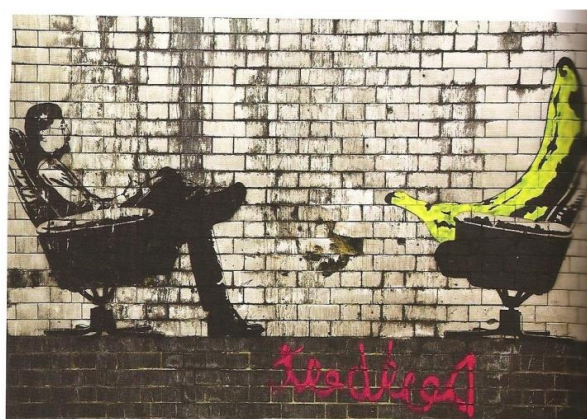


Fig. 273. Dolk, *Cans Festival*, 2008, Londres.



Fig. 274. Affiche de Mai 68.



Fig. 275. Shepard Fairey, *Disobey*, 2003, stiker, la 3rd Street, Quartier de Fairfax, Los Angeles.



Fig. 276. Shepard Fairey, Hope, affiche.

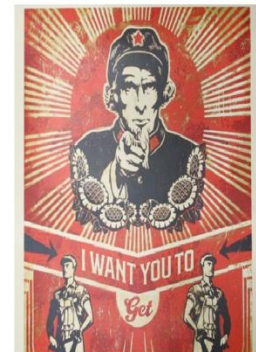


Fig. 277. Shepard Fairey, *Get A Job* et *I Want You*, 2012, l'affiche, Screen print on paper, 61x45cm.



Fig. 278. Shepard Fairey, *We Are Human*, 2010.



Fig. 279. Banksy, *Show me the Monet*, 2005, image detournée de Claude Monet.

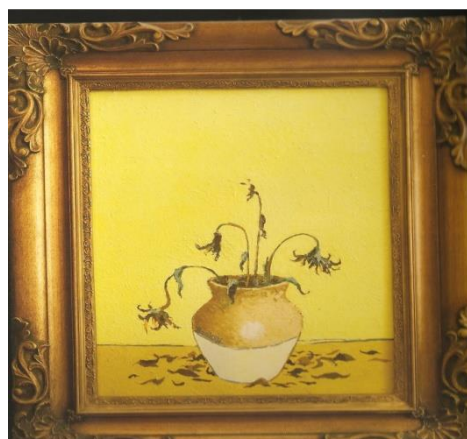


Fig. 280. Banksy, *Sun flowers*, L'image detournée de Van Gogh.



Fig. 281. Banksy, *The bad artists imitate, the great artists steal*, sculpture, Courtesy de l'artiste



Fig. 282-1. Documentaire de King Hobbo va Banksy



Fig. 282-2. Documentaire de King Hobbo va Banksy



Fig. 282-3.



Fig. 283. Mr. Brainwash, *Auto-portraits*, 2008, Los Angeles.

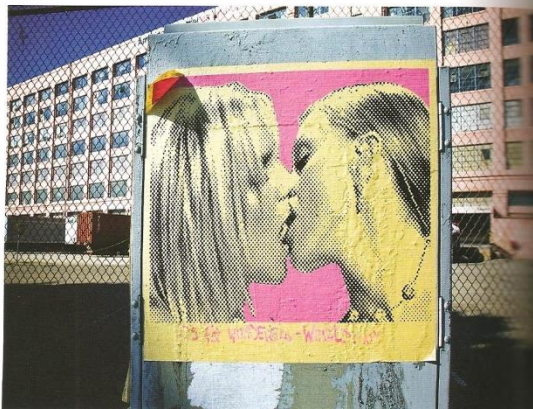


Fig. 284. Mr. Brainwash, *Baiser de Madonna et Britney Spears*, 2008, Los Angeles,

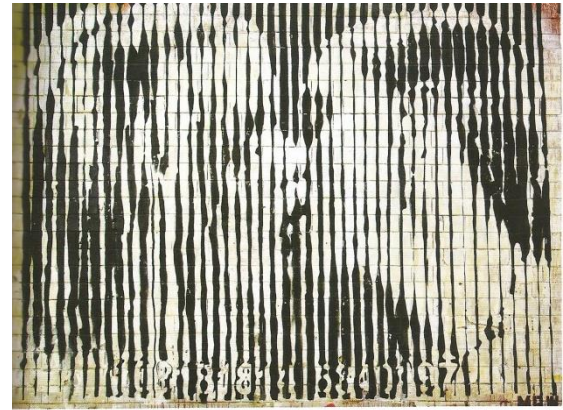


Fig. 285. Mr. Brainwash, *Baiser de Madonna et Britney Spears*, 2008, corrigée Cans Festival, Londres.



Fig. 286. Banksy, *The Mild Mild West*, Londres.



Fig. 287. Banksy, *Mur de Palestine*, 2007.



Fig. 288. Banksy, *I can't believe you Morons actually but this shit*, 2006.



Fig. 289. Banksy, *L'exposition de Better out than in*, 2013, New York.



Fig. 290. Banksy, L'exposition de *Monopoly*, 2011, Installation, photo par Sophie Pinchetti, Londres.

ABSTRACT

Graffiti and Street Art. A Study of Historiographical and Critical Discourses of a Social Form in Visual Modernity

Many plastic works were born from a theory and practice influenced by political and social issues. Apart from differences in the methods used, they are united by a spirit of rebellion and contestation. To varying degrees, we will show that they tend to show a political and social activism in line with the European ideological context. We examined the relationship between art and popular culture, street art and socio-critical phenomenon of this period. Our hypothesis is that this relationship can be defined by the concept of street art, understood as an artistic practice whose connotations are both aesthetic and social a critique and order. It is on the basis of this hypothesis that we questioned the social content / critique of street art and its relationship with the socio-critical sphere which is a representation of the contemporary era.

New methodologies of art history emerged at this time, collectively known as the *New Art History*, allowing us to analyze and criticize the political, historical and social influence of the image as they reflect the theoretical and practical scope of our study. Among the issues developed here as well as the methodology used by some previous works, we mention in particular: *Aesthetic Theory* by Theodor Adorno, which made possible a reflection on the essential in the work of art street artists, because this artistic movement is still problematic, its work presenting no political content, or no social perspective, and a return to the commercial institutionalization: “Modernism and Mass Culture in the Visual Arts” by Thomas Crow which mentions the role of the avant-garde art by reinterpreting the theory of Adorno; *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* and *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics* by Hal Poster, criticizing graffiti artists of the 1980s whose purpose is only success and sales, and seeking to the explore hidden relations and interactions between this art and socio-politics. To resolve these questions, we try to analyze the activity of street artists and know the aesthetic debates in contemporary art.

The subject is organized upon three axes and four main parts. Our first intention was to show, through the graffiti testimony that the modern artists discovered the artistic value of

graffiti and some anonymous registrant walls with intellectual expression. The discovery of this spirit of resistance by the French literary and modern artists offers the opportunity to study graffiti in the preexisting arts, which is our first part.

Then, we present the works of Asger Jorn, Jacques de la Villeglé, Mimmo Rotella, the activity of IS and of anonymous in the 60s. These activities are an evaluation of the everyday world, its values and ideologies underpinning it with interest in popular culture. We want to show the close relationship between their activities, especially in regards with the functions of social, political or ideological critique visual representations. This part concerns the prospect of popular culture, critical look at the age and plastics criteria that have had an influence on the street artists in France.

Finally, the third and fourth parts deepen the street art movement that became the graffiti art in the history of contemporary art. We study the quarrels offered by the social function of works of art, the ethical problem of the artist's work social function, role, and real artistic value in the industrial culture and commercial art, unrolling a panorama of street artists activities.

The two axes of "the artistic value" and "rebellious act", dealing with contemporary art and its relationship with its critical vision of modernity, those are the foundation of the street art movement, which activist and rebel practice, as an art, and a critical approach towards the art world or our society are essential to its survival as it is. This subject will therefore give us the opportunity to question the true art in our society, a consumer society. Any image that is concerned with the meaning of the pictorial discourse is contentious and feeds on cultural and political antagonisms.

Key Words: graffiti, street art, artistic practice, ideology, representation, contestation

TABLE DES MATIERES

Volume 1

AVANT-PROPOS	1
---------------------------	----------

INTRODUCTION.....	5
--------------------------	----------

Définition	8
Historiographie.....	16
Problématique et approche méthodologique	19
Perspectives	29

Première partie

Des sources du graffiti à un nouveau genre artistique : réflexions sur les limites de l'image	31
--	-----------

1. Le rôle et l'activité des graffitis anciens.....	38
---	----

1.1. Les traces des graffitis dans l'histoire, et plus particulièrement en France : vers un caractère essentiel.....	40
--	----

1.2. Les formes artistiques du graffiti.....	52
--	----

1.2.1. Les dessins de la caricature, primitive ou enfantine	53
---	----

1.2.2. Les valeurs artistiques des graffiti, critiques d'une époque	65
---	----

2. La reconnaissance de l'intention artistique de la rue dans la littérature française.....	80
---	----

2.1. Le graffiti et la description de la rue dans la littérature française. La perception de Guillaume Apollinaire.....	83
---	----

2.2. Les stratégies artistiques de la relation entre mots et images, art d'élite et art populaire ..	93
--	----

Deuxième partie

Paradoxe du vandalisme : l'art et les images de la société

de consommation 107

1. Art et Kitsch : la complexité d'un acte paradoxal et iconoclaste	113
1.1. L'intérêt d'Asger Jorn pour la culture populaire	116
1.1.1. La base théorique à l'époque de <i>Helhesten</i>	116
1.1.2. Les activités à l'époque de Cobra.....	119
1.1.3. Les théories et le but de l'art selon l'Internationale Situationniste (1957-61).....	126
1.2. L'utilisation des images populaires pour un art actif	130
1.2.1. Les images détournées	132
1.2.2. L'image et l'écrit : l'intérêt porté à la valeur picturale de l'écriture	143
1.3. Un regard nouveau sur l'étude du graffiti	148
2. Art et Pop : Les stratégies visant à critiquer notre société de consommation	156
2.1. L'utilisation stratégique du collage	161
2.2. L'image pop de Mimmo Rotella dans l'affiche publicitaire	171
2.3. Les œuvres de Jacques Maché de la Villeglé et ses graffitis	177
2.3.1. L'affiche lacérée : l'acte rebelle du public	180
2.3.2. Le graffiti dans l'affiche lacérée et l'alphabet socio-politique	184
3. Art et contestation dans la rue comme lieu d'action.....	189
3.1. Les mouvements d'art contemporain pendant les années 1960.....	191
3.2. Les images de la rue parisienne en Mai 68	198
3.2.1. Le style des affiches	198
3.2.2. Les graffitis comme slogans	203
3-3. Activités des artistes dans la rue autour de Mai 68	206

Volume 2

Troisième partie

L'image pratique dans l'espace l'idéologique : l'expression libre de toutes les idées..... 214

1. L'histoire du mouvement du graffiti moderne.....	223
1.1. Définition du terme graffiti dans la société moderne	227
1.1.1. Définition du « graffiti <i>writing</i> »	228
1.1.2. Les problèmes inhérents au graffiti <i>writing</i>	233
1.1.3. Définition du mouvement street art	243
1.2. Naissance du <i>graffiti art</i> dans l'histoire de l'art	250
1.2.1. L'activité de Keith Haring et de Jean Michel Basquiat.....	254
1.2.2. Richard Hambleton : le street art comme art public ?	259
1.2.3. La mercantilisation de l'art rebelle.....	263
2. Une nouvelle vague de l'esthétique de la rue en France	273
2.1. L'espace idéologique et d'éphémère de l' <i>in Situ</i>	279
2.1.1. La pratique du vandalisme artistique par Gérard Zlotykamien	281
2.1.2. Les personnages d'Ernest Pignon-Ernest	286
2.2. Les activités des artistes urbains dans les années 1980	292
2.2.1. Les murs peints de Paris	295
2.2.2. Le travail de Blek le rat dans le berceau du mouvement street art	301
2.2.3. Les pochoiristes	305
2.2.4. Les projets officiels et les commandes	318

Quatrième partie

Le mouvement international du street art : des activités progressistes et rebelles 328

1. Nouvelle vague internationale dans le street art des années 2000 à aujourd'hui	335
1.1. Un panorama du mouvement du street art.....	337
1.2. Les artistes du post-graffiti : l'action politique et la résistance artistique	360

2. L'institutionnalisation artistique du street art	380
2.1. L'activité de Banksy	383
2.1.1. La classification de ses activités	384
2.1.2. La parodie par l'image détournée ou vandalisée	390
2-2. L'exposition, festival ou projet de street art	394
CONCLUSION	415
BIBLIOGRAPHIE.....	430
LISTE DES ILLUSTRATIONS.....	460
ILLUSTRATIONS.....	474
ABSTRACT.....	531